8/-
S93

STUDII DE POETICĂ ȘI STILISTICĂ

STUDII DE POETICĂ ŞI STILISTICĂ

Coperta de *Ilie Gheorghe*

8R.09
S93

STUDII DE POETICĂ ŞI STILISTICĂ

I. 46636

1966
EDITURA PENTRU LITERATURĂ

Comitet de redacție:

TUDOR VIANU, Acad. Prof. AL. ROSETTI,
Prof. MIHAI POP

Secretar:
SORIN ALEXANDRESCU

PREFAȚĂ

Analiza mijloacelor poetice joacă un rol însemnat în înțelegerea fenomenului literar, ca formă de artă cu legi specifice de organizare internă. În studiul estetic al operei literare se simte nevoia unor criterii obiective de apreciere, dincolo de variațiile interpretărilor subiective, și a unor metode mai exacte de studiu al literaturii. Recenta dezvoltare a lingvisticii moderne a pus la dispoziția stilisticii un aparat complex de noțiuni și operații, o metodă științifică de studiu a mijloacelor expresive din opera literară. Un studiu făcut cu această metodă asigură, pe de o parte, înțelegerea modului specific de organizare a expresiei poetice și ferește, pe de altă parte, cercetarea de pericolul formalismului, prin punerea în evidență a corespondenței dintre expresie și conținut, în formele ei cele mai concrete.

În această materie, publicațiile noastre sînt, în general, insuficiente. Pentru acoperirea acestei lacune a luat ființă la București, în 1961, un Cerc de Poetică și Stilistică, sub auspiciile Centrului de Cercetări Fonetice și Dialectale al Academiei R. S. România în colaborare cu Institutul de Etnografie și Folclor al Academiei R. S. România. În prima perioadă, activitatea Cercului de Poetică și Stilistică a pus accentul pe documentare și pe familiarizarea cu metodele moderne de cercetare poetică și stilistică. Apoi a început redactarea unor studii și articole de poetică și stilistică, care au fost prezentate în ședințe publice. În urma discuțiilor colective, studiile au fost corectate și îmbogățite. Pentru volumul de față au fost selectate o parte dintre ele. Volumul nu-și propune să acopere în întregime un anumit cîmp de cercetare, ci să ofere contribuții, să dea sugestii și să deschidă drumuri.

Publicarea prezentului volum urmărește pe de o parte lărgirea sferei criticii literare, prin adîncirea studiului mijloacelor de expresie, și pe de alta formarea estetică a publicului și familiarizarea lui cu metodele analizei stilistice.

Comitetul de redacție

POETICĂ GENERALĂ

TUDOR VIANU

OBSERVAȚII ASUPRA REFRENULUI

Originile, formele și funcțiunea artistică a refrenului au format adeseori obiectul cercetării istoricilor literari, a etnografilor și folcloriștilor, a esteticienilor. S-a arătat că refrenul, adică versul sau grupul de versuri revenite în cursul unei poezii sau la sfîrșitul ei, derivă din raportul unui cîntăreț laic sau religios cu publicul său, care repetă acel vers al cîntărețului cu mai mult răsunet în sensibilitatea ascultătorilor. Despre aceste origini ne vorbește prezența refrenului în ditirambii, trenele și peanurile anticilor, ca și în antifoanele bisericii. Unii cercetători, ca de pildă K. Bücher [1], au recunoscut originea cea mai îndepărtată a refrenului în repetarea aceluiași strigăt emis de muncitorii unei echipe, pentru a marca momentul efortului lor cel mai mare în cursul unei operații de deplasare a unei poveri și pentru coordonarea acestui efort colectiv. Formele prozodice ale repetării, apărute pe aceste căi, au fost folosite apoi, într-o intenție deliberată, în numeroase specii ale poeziei populare sau ale poeziei culte. Unele din acestea au luat forme fixe, ca de pildă în așa-zisul *virelai*, în *vilanele*, în *rondele*, în unele *balade* etc. Alteori, utilizarea refrenului n-a determinat forme fixe ale poeziei, dar funcțiunea lui artistică a continuat să fie menținerea atmosferei lirice a poeziei și readucerea ei la tonul fundamental. În acest sens, R. M. Meyer[2] scrie : „Refrenul nu este la început un adaos la text, ci tocmai aspectul esențial al acestuia : Strigătul prin care o colectivitate dă expresie simțirii ei comune și pe care variațiile textului nu fac decît s-o interpreteze și s-o ilustreze. Desigur, mai tîrziu, refrenul s-a incorporat poeziei și a luat diferite forme, speciile variate ale repetiției producînd diversele tipuri de refren."

Dar dacă împrejurările în care refrenul a apărut, rolul lui artistic și formele lui deosebite au fost adeseori cercetate, mult

[1] *Arbeit und Rhytmus*, 1896, ed. a IV-a, 1909, p. 165 și urm.

[2] *Deutsche Poetik*, 3. Aufl., 1930, p. 103.

mai rar a fost studiat refrenul din punct de vedere lingvistic, adică formele legăturilor de limbă care îl unesc cu restul contextului poetic. În această din urmă privință se pot face unele observații noi.

Se cuvine a ne întreba, mai întîi, dacă refrenul are totdeauna o legătură cu restul poeziei, adică dacă are totdeauna un sens. Observatorii formelor celor mai elementare ale refrenului au negat uneori existența unui asemenea sens. Astfel, Karl Bücher[1] citează mărturia lui Mackay, care, călătorind în 1877 în Africa răsăriteană, notează observațiile sale : „Cînd pătrunzi în junglă, scrie Mackay, găsești pe indigeni lucrînd și înflăcărîndu-se reciproc la muncă printr-un cîntec care nu prea are sau n-are de loc înțeles". S-ar putea întîmpla că ceea ce numim un refren fără înțeles să fie numai un refren cu înțelesul pierdut. Dar poeții înșiși au observat uneori lipsa de înțeles a refrenului, adică lipsa legăturii acestuia cu restul poeziei. Astfel Victor Hugo în poezia *En canot* (din ciclul *Toute la lyre*), unde, la sfîrșitul fiecărei strofe, revine refrenul : „Les gueules de loup sont des bêtes,/Les gueules de loup sont des fleurs", intercalează această reflecție lirică :

Parfois, en rêve je me sauve
Vers l'océan bouleversé,
Trop étroit pour ma chanson fauve
Chantant son refrain insensé!
Mais, Lise, à travers les tempêtes,
Me fait de pieds de nez railleurs, —
Les gueules de loup sont des bêtes,
Les gueules de loup sont des fleurs.

Deci Victor Hugo își numește cîntecul *une chanson fauve*, adică un cîntec sălbatic, nedisciplinat de logică, și refrenul lui un *refrain insensé*, un refren absurd. Legătura acestui refren cu restul poeziei i se părea lui Hugo inexistentă sau, în tot cazul, foarte laxă. Ne propunem să revenim asupra acestei forme a refrenului, care alcătuiește, desigur, problema cea mai dificilă pusă de studiul legăturilor de limbă ale refrenului. Dar, pînă să ajungem acolo, se cuvine a observa că uneori refrenul are o legătură incontestabilă cu restul poeziei, fiindcă această legătură este marcată

[1] *Op. cit.*, pp. 167—168.

printr-un semn gramatical, printr-un cuvînt cu sens de relație. Astfel se întîmplă, de pildă, în renumita *Ballade des dames du temps jadis* a lui François Villon, unde ultimul vers al strofei pe care o vom cita revine ca refren în toate strofele următoare :

Dictes-moy où, n'en quel pays,
Est Flora, la belle Romaine;
Archipiada, ne Thaïs,
Qui fut sa cousine germaine;
Echo, parlant quand bruyt on maine
Dessus rivière ou sus estan,
Qui beauté eut trop plus qu'humaine?
Mais où sont les neiges d'antan!

Acest *mais*, care unește refrenul cu restul strofei, este o conjuncție cu înțeles în același timp adversativ și cauzal. Poetul vrea să spună că, deoarece chiar zăpezile din anul trecut au dispărut, este explicabilă dispariția marilor frumuseți ale trecutului îndepărtat, evocate de el cu melancolie provocată de gîndul fugii ireparabile a timpului. Tema lirică și structura gramaticală rămîn aceleași în toate strofele următoare ale baladei citate.

Uneori, legătura refrenului cu restul textului nu este marcată printr-un cuvînt de relație, dar rezultă din construcție. În acest caz, refrenul poate fi o propoziție principală, față de care versurile apropiate din context pot apărea ca determinante de diferite tipuri. Așa se întîmplă în poezia lui G. Bacovia : *Pălind*, unde primul vers al fiecărei strofe se repetă în refren la sfîrșitul fiecăreia din ele, în construcții sintactice deosebite :

Sunt solitarul pustiilor pieţe
Cu tristele becuri cu pală lumină;
Cînd sună arama în noaptea deplină
Sunt solitarul pustiilor pieţe.

Tovarăș mi-i rîsul hidos, și cu umbra
Ce sperie cîinii pribegi prin canale;
Sub tristele becuri cu razele pale,
Tovarăș mi-i rîsul hidos, și cu umbra.

Sunt solitarul pustiilor pieţe
Cu jocuri de umbră ce dau nebunie;
Pălind în tăcere și-n paralizie, —
Sunt solitarul pustiilor pieţe.

Analiza acestei poezii arată deci, în prima strofă, un prim vers-refren *r*, urmat de un atribut modal *a*, o subordonată temporală *t*, urmată de refren; în a doua strofă : un al doilea vers-refren *r'*, urmat de o subordonată relativă *x*, o subordonată locală *l*, urmată de al doilea refren *r'*; în a treia strofă : primul vers-refren, urmat de un nou atribut modal *a'* și un al treilea atribut modal *a''*, urmat, în chiasm, de refren. Poezia *Pălind* de G. Bacovia înfățișează, deci, următoarea schemă sintactică :

r — a
t — r
r' — x
l — r'
r — a'
a'' — r

Mai trebuie adăugat că felul construcțiilor în care intră refrenul poate fi deosebit. Astfel, pe cînd în poezia lui G. Bacovia versul-refren este o propoziție principală, există cazuri cînd refrenul este o subordonată, ca de pildă în această strofă din poezia lui L. Aragon : *Le Médecin de Villeneuve* :

Dans ce pays de fenêtres étranges
Il fait trop nuit pour qu'un sanglot dérange
Les jardins clos qui sont des coeurs murés
Tout est de pierre et tout démesuré
Dans ce pays de fenêtres étranges.

Trecînd de treapta legăturilor refrenului cu restul textului poetic, obținute fie printr-un cuvînt de relație, fie prin construcție, atingem o treaptă nouă a acestor legături prin ceea ce un cercetător a numit o dată „legătura tematică". Expresia apare la Marcel Cressot. [1] „Legătura tematică" *(la liaison thématique)* este aceea care „asigură continuitatea gîndirii prin punerea în raport, grație unui loc privilegiat, a unui termen cu un termen precedent și care reprezintă aceeași idee sau o idee analogă". Mulțumită legăturii tematice, ni se spune mai departe, „fără nici o supraîncărcare gramaticală, și prin singura mișcare a spiritului, avem impresia

[1] *Le style et ses techniques*, 1947, pp. 205—206.

BIBLIOTECA „LAZĂR"

înlănțuirii normale, a unității". Și pentru a ne da un exemplu de legătură tematică, Cressot citează următoarele versuri ale lui Hugo :

Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées,
Demain viendra l'orage, et le soir, et la nuit;
Puis l'aube et ses clartés de vapeurs obstruées,
Puis les nuits, puis les jours, pas du temps qui s'enfuit,
Tous ces jours passeront, ils passeront en foule...

Nu știu dacă exemplul lui Cressot este bine ales, fiindcă continuitatea textului spicuit din Hugo este asigurată prin succesiunea adverbelor : *ce soir, demain, puis, puis,* urmate de *tous ces jours, ils.* Se pot găsi exemple mai bune pentru a ilustra ceea ce Cressot numește „legătura tematică", și anume acelea în care continuitatea gîndirii nu este marcată, ca în cazul de mai sus, printr-o serie de adverbe care indică o succesiune în timp, ci doar prin faptul simplei contiguități a elementelor contextului, prin faptul că, luînd succesiv cunoștință de ele, devenim conștienți că aceste elemente aparțin unei comunicări unitare. Un astfel de exemplu al unei legături tematice aflu, de pildă, în *Belșug* de Tudor Arghezi, din care citez primele două strofe :

El, singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n țară, de la vatră.
Cînd îi privești împiedicați în fier,
Pare de bronz și vitele-i de piatră.

Grîu, popușoi, săcară, mei și orz,
Nici o sămînță n-are să se piardă.
Săcurea plugului, cînd s-a întors,
Rămîne-o clipă-n soare ca să ardă.

Cine citește aceste două strofe observă cu ușurință că nu numai între ele, dar nici între cele patru fraze care le compun nu există nici o legătură marcată, fie că aceasta ar consta dintr-un cuvînt de relație, fie dintr-o particularitate a construcției. Toate construcțiile acestor strofe, ba chiar ale întregii poezii pînă la sfîrșitul ei, sînt asindetice. Dar în ciuda acestei discontinuități sintactice, unitatea tabloului din cele două strofe, apoi a întregii poezii, se restabilește în mintea cititorului, prin simplul fapt că acesta atribuie diferitele comunicări cuprinse în construcțiile succesive aceluiași suport, dezvoltării aceleiași teme. Procedeul este

atît de general în poezia modernă, încît un istoric literar, O. Walzel[1], a putut vorbi de o „lirică fără conexiune" *(Lyrik ohne Zusammenhang)*, ba chiar de „poezii de enumerare" *(Aufzählungsgedichte)*. Desigur, exemplele citate de Walzel aparțin unui tip extrem al asindetismului, deoarece singurul factor de unitate al poeziilor citate este tonul emotiv comun al versurilor care le compun. S-a putut ajunge, astfel, la ceea ce același istoric literar numește „lirica reversibilă" *(die umkehrbare Lyrik)*, adică acele producții poetice în care ordinea versurilor ar putea fi schimbată, fără ca unitatea atmosferei emotive a poeziei să fie turburată. La Arghezi, unitatea poeziei este asigurată prin succesiunea momentelor ei, care, evocînd pe rînd începutul unei zile de muncă, apoi soarele, apoi luna, în fine noaptea, introduce în compoziție un fir narativ. Din punct de vedere lingvistic interesant este însă, observînd poezia lui Arghezi, că unitatea unei comunicări poate fi obținută, chiar în lipsa oricărui semn gramatical sau a oricărei particularități a construcțiilor, prin simpla ordine a contextului. Refrenul în poezie folosește această posibilitate în mai multe feluri, pe care urmează a le stabili în cîteva din modalitățile lor.

Studiind legăturile refrenului asindetic cu restul textului, putem observa, dacă nu forme gramaticale ale acestor legături, cel puțin unele paralelisme cu acestea, adică *forme paragramaticale*. Observațiile următoare notează cîteva din aceste forme paragramaticale ale modului în care refrenul se înlănțuie cu restul poeziei.

Este cunoscut tipul de construcție în care vorbirea cuiva sau narațiunea unei scene sau a unui eveniment sînt precedate de o frază care le anunță. Această frază poate să conțină un *verbum dicendi* sau poate să nu-l conțină : „Les grands lions ont dit aux rois épouvantables :" (V. Hugo) ; „Thogorma, le Voyant..., eut ce rêve :" (L. de Lisle). Acest tip de construcții este reamintit de refrenul care, intercalat într-o descripție sau o povestire, ne face a înțelege că acestea sînt rezultatul sau însoțitoarele acțiunii exprimate în refren. Așa, de pildă, la V. Hugo, *Choses du soir* (în *L'art d'être grand-père*), unde refrenul : „Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,/ Maître Yvon soufflait dans son biniou", revine după fiecare strofă a descrierii unui peisaj nocturn traversat de tresăriri

[1] *Das Wortkunstwerk*, 1926, p. 297 și urm.

de teroare. Acest peisaj pare evocat de cîntecul meșterului Yvon sau pare însoțit de acest cîntec în pacea unui cămin, dincolo de care se întinde teroarea nopților din Nord :

Le brouillard est froid, la bruyère est grise;
Les troupeaux de boeufs vont aux abreuvoirs;
La lune, sortant des nuages noirs,
Semble une clarté qui vient par surprise.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

Le voyageur marche, et la lande est brune;
Une ombre est derrière, une ombre est devant,
Blancheur au couchant, lueur au levant;
Ici crépuscule, et là clair de lune.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

La sorcière assise allonge sa lippe;
L'araignée accroche au toit son filet;
Le lutin reluit dans son feu folet
Comme un pistil d'or dans une tulipe.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

On voit sur la mer des chasse-marées;
Le naufrage guette un mât frissonant;
Le vent dit : demain! l'eau dit : maintenant!
Les voix qu'on entend sont désespérées.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

. . . . . .

La faim fait rêver les grands loups moroses;
La rivière court, le nuage fuit;
Derrière la vitre, oh, la lampe luit,
Les petits enfants ont des têtes roses.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

Este destul de greu de precizat cum trebuie să ne reprezentăm raportul refrenului din această poezie cu restul ei. O astfel de reprezentare presupune o operație de raționalizare a poeziei, pe care poetul poate să n-o fi avut în vedere și cititorului nu i se impune cu toată evidența. Interpretarea gramaticală a poeziei este oarecum infirmată de vagul ei sugestiv, de zona de umbră care o înconjoară. Încă din zorii esteticii moderne, Baumgarten definea reprezentarea poetică drept o *repraesentatio non distincta*. Totuși, dacă considerăm textul poetic ca pe un fapt de limbă și, cu această îndreptățire, încercăm să-l dominăm prin categorii lingvistice, este justificată, ba chiar pare indispensabilă, operația de a descoperi în el structurile generale ale limbii. Reprezentarea poetică este adeseori umbrită, dar nu iluminabilă. Cu această îndreptățire, refrenul din poezia lui Hugo, indiferent dacă-l interpretăm ca pe o *constructio dicendi* sau ca pe o *constructio connexe*, locul lui în context este paratactic și funcțiunea lui este să introducă sau să pregătească desfășurarea contextului în strofa următoare.

Au fost descrise, adeseori, parataxele care maschează o subordonare. J. Marouzeau[1] remarcă o astfel de subordonare implicită sub pana lui La Bruyère : „Giton a le teint frais... l'oeil fixe et assuré... il est enjoué... colère, libertin... il se croit des talents et de l'esprit ; il est riche". Ultima propoziție : *il est riche* este explicația propozițiilor precedente și se găsește, față de ele, în raport de cauzalitate : fiindcă este bogat, Giton are aparența prosperă, privirea sigură etc. Alteori, parataxa exprimă o coordonare. Culeg o frază din M. Sadoveanu : „Măria-sa îi dăduse și-un pitac, deci îl socotea prieten al său". Dacă în această frază am suprima cuvîntul care exprimă concluzia construcției coordonate (pe *deci*), a doua propoziție nu și-ar pierde caracterul ei concluziv în raport cu cea dintîi.

Este situația unor refrene, ca, de pildă, în cîntecul unui trubadur anonim[2], unde refrenul : „Hai, s'en brieu no la vei, brieumen morrai", revenit după fiecare din cele trei strofe, în care poetul exprimă sentimentul lui înflăcărat pentru iubită, înseamnă

[1] *Précis de stylistique française*, 2-ième ed., 1946, pp.150—151.
[2] André Berry, *Florilège des troubadours*, 1930, p. 16.

față de expresia acestui sentiment concluzia strofei : [deci] dacă n-o văd îndată, voi muri curînd.

Uneori refrenul concluziv ia formă imperativă. Este ca și cum cineva ar zice : „Sosirea ta îmi face plăcere. Fii binevenit!" St. O. Iosif a dat această funcțiune concluziv-imperativă refrenului în *Cîntec de leagăn* :

O grădină îngeri meșteri
Zugrăvit-au la fereastră
Și e frig în casa noastră,
Ca sub bolta unei peșteri —
Dormi, copile, dormi!

Vîntul în ogeag suspină,
Mișcă-ntr-una cleampa ușii;
Amorțit-au greierușii
Sub căușul de făină —
Dormi, copile, dormi!

Ce ridici mînuța mică?...
Fulgii albi de nea se scutur;
Peste cap îți zboar-un flutur,
Ciripește-o rîndunică...
Dormi, copile, dormi!

Refrenul-invitație: *„Dormi, copile, dormi!"* este de fiecare dată concluzia situației exprimate în fiecare strofă : *este frig, deci dormi* (pentru a nu mai simți frigul), *ai un vis frumos, deci dormi* (pentru a menține visul). Refrenul are deci o semnificație în prima și a doua strofă și o altă semnificație în strofa ultimă. Forma imperativ-concluzivă se menține de fiecare dată, dar motivarea acestei concluzii se schimbă. Transformarea semnificației refrenului după locul pe care-l ocupă în context este un fapt care merită a fi notat.

Am notat un refren adversativ, mai sus, în strofa spicuită în Villon. Dar acolo opoziția ideii exprimate în refren cu restul textului era marcată în conjuncția *mais*. Întrebarea este dacă un astfel de raport de opoziție poate fi semnalat și acolo unde refrenul nu cuprinde un cuvînt de relație; adică dacă cititorul poate simți un astfel de raport chiar atunci cînd refrenul este o

construcție asindetică, prin urmare dacă un asemenea raport se precizează prin simpla revenire a refrenului.

Filologii au observat uneori o asemenea posibilitate. Astfel, H. Pongs [1], cînd ajunge să discute ceea ce Marty numise „forma internă constructivă a limbei" *(die konstruktive innere Sprachform)* și rolul acesteia în poezie. Prin forma internă constructivă, Marty înțelesese suma mijloacelor prin care semnificația *(die Sinneinheit)* este obținută numai prin conexiuni sintactice *(nur durch syntaktisches Zusammenwirken)*. Printre astfel de conexiuni, creatoare de semnificații, Pongs observă repetiția *(die Wiederholung)*, al cărei rol în formulele magice este cunoscut. „În descîntece, scrie Pongs, energia formulei magice se intensifică prin repetarea regulată [...], ca efect general, se produce o expresie de o energie superioară aceleia obținute prin succesiunea frazelor". Repetiția mai poate avea și alte funcțiuni creatoare de semnificații și, printre acestea, Pongs remarcă rolul ce-i revine în exprimarea tipicului. Pentru a exemplifica acest din urmă rol, Pongs citează cîntecul lui Goethe : *Heidenröslein*, unde refrenul : „Röslein, Röslein rot,/ Röslein auf der Heide", revine după fiecare din cele trei strofe în care se descrie atracția simțită de un copil pentru frumoasa floare din pajiște, apărarea floarei și suferința copilului. Față de această agitație a omului, floarea evocată în refren ar însemna ceva ca expresia acelui sentiment popular, pentru care „ceea ce aparține naturii alcătuește legea fatală a vieții".

Ceva ca un raport de opoziție ar exista, deci, și în cîntecul lui Goethe, între refrenul lui și restul textului. Acest raport apare mai clar în poezia lui A. Macedonski, *Prietenie apusă*, compusă prin numeroase repetiții, care dau întregului caracterul unei „compoziții împletite", așa cum am arătat în *Introducerea* la *Operele* lui Macedonski (vol. I, 1939, p. CVIII). *Prietenie apusă* este formată din trei bucăți, fiecare de trei strofe, ale căror prime versuri se repetă, ca refren, la începutul fiecărei strofe și apoi la sfîrșitul bucății. Dar în timp ce refrenul din interiorul celor trei bucăți intră, ca propoziție principală, în sintagma fiecărei strofe, refrenul final are un caracter asindetic. Întregul alcătuiește un cristal perfect, în care revenirile periodice ale acelorași versuri introduc un element ritmic-muzical, prin care rigiditatea schemei generale se corectează,

[1] *Das Bild in der Dichtung*, I, 1927, pp. 117—125.

dobîndind maleabilitate și fluență. Reproduc prima bucată din *Prietenie apusă* :

Moara ta zăcea-ntr-o vale liniștită, printre ulmi,
Pitorească o zărirăm de sub plante urcătoare
Și era prietenie între noi și zi cu soare,
Zi de vară-apunătoare spre poeticele culmi.

Într-o vale liniștită moara ta dormea în pace
Și pîrîul fără zgomot o scălda și se ducea,
Nici o șoaptă omenească adierea n-aducea,
Ci abia ieșia un freamăt de sub frunzele opace.

Moara ta zăcea-ntr-o vale liniștită, printre ulmi,
Și era pîrîul neted ca un luciu de oglindă;
Însă soarele de vară își sfîrșise-a lui colindă...
Se-nnopta prietenia și poeticele culmi.

Moara ta zăcea-ntr-o vale liniștită, printre ulmi.

Versul-refren final exprimă o opoziție față de apusul prieteniei : moara continua să zacă într-o vale liniștită, printre ulmi, în timp ce conflictele vieții făcuse ca prietenia să *înnopteze*. Refrenul are o funcțiune adversativă. Aceeași funcțiune și-o păstrează refrenul și în celelalte bucăți care compun poezia întreagă. Trebuie să adaug, însă, că în cea de-a treia bucată refrenul : „Inspirarea te-aripase să atingi înalte culmi" capătă, după evocarea armoniei de altă dată, o semnificație adversativ-ironică :

Te-aripase inspirarea să atingi înalte culmi
Și pornisem mînă-n mînă printre-a vieții mișelie,
Dezbinați ne ducem astăzi în fatala vijelie...
Moara ta zăcea devale, liniștită, printre ulmi.

Te-aripase inspirarea să atingi înalte culmi.

Percepem în acest din urmă vers un accent ironic, ba chiar sarcastic, cum sînt atîtea în poezia lui Macedonski. Este un alt exemplu, după acel spicuit în St. O. Iosif, pentru schimbarea semnificației unui refren după locul pe care-l ocupă în context.

Refrenul paratactic introductiv, concluziv și adversativ, exprimă forme ale coordonării. Există însă și refrene în legătură

de subordonare cu restul textului, fără ca această legătură să fie marcată printr-un cuvînt de relație sau printr-un fel al construcției, deci refrene subordonate paratactice. În principiu, refrenele paratactice pot exprima toate felurile subordonării. Dintre acestea relevăm aici refrenul modal comparativ.

Comparația este o subordonare introdusă prin adverbe, conjuncții sau locuțiuni conjuncționale. Proverbul, în narațiuni, îndeplinește rolul unei comparații legate de propoziția anterioară printr-o locuțiune, de pildă *vorba ceea*, ca la Ion Creangă *(Amintiri din copilărie)*: „Ei, ș-apoi? Ce mare pagubă! Vorba ceea: Dacă s-a da baba jos din căruță, de-abia i-a fi mai ușor iepei." Proverbul ilustrează aici, prin comparație cu situația exprimată în el, situația care a dat naștere replicii. Locuțiunea introductivă a unei comparații poate însă lipsi, dar cititorul sau ascultătorul înțeleg legătura ei cu restul comunicării. [Vd., în acest sens, la Vauvenargues *(Réflexions et maximes*, 274): „Qui a le plus a, dit-on, le moins: cela est faux. Le roi d'Espagne, tout puissant qu'il est, ne peut rien a Lucques." A doua frază a acestui context este un exemplu particular menit să ilustreze considerația generală cuprinsă în prima frază.] Introducerea unui exemplu este însă o comparație, fiindcă subordonarea unui caz particular într-o propoziție generală nu se obține decît prin constatarea similitudinilor dintre cele două aserțiuni. Subordonarea logică este rezultatul unei comparații. Exemplul într-un context paratactic este o comparație implicită. Pentru ilustrare se poate cita strofa lui B. P. Hasdeu la începutul poeziei *Viersul*, revenită ca refren la sfîrșitul poeziei, și unde, de altfel, exemplul este pus înaintea reflecției lirice pe care urmează s-o atesteze prin comparație:

Homer cînta mînia divinului Achile
Și Dante Tartarul cînta:
Poetul, cînd se naște în amărîte zile,
Amar și el ca lumea, nu cîntă pe copile,
Nici cupa bachanală nu-l poate îmbăta!

Poetul *amărîtelor zile* respinge tema frivolă și se justifică prin comparația cu Homer și Dante, citați ca exemplu.

Exemplul ca ilustrare a unei reflecții generale sau ca justificare a unei atitudini și, față de expresia acestora, îndeplinind

funcțiunea implicită a unei compliniri modale, este un procedeu tradițional în poezie. L-au folosit poeții Antichității și ai Evului Mediu, care l-au transmis literaturilor moderne. Amănunte asupra originii acestui procedeu și asupra culegerilor de exemple puse la îndemîna vechilor școli de retorică se pot găsi la E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948, p. 67 și urm.), unde ni se dă și definiția exemplului a unui medieval: „Exemplum est dictum vel factum alicuius autentice persone dignum imitatione". Dar invocarea comparativă a unui exemplu se făcea, în vechile literaturi, prin folosirea precedentelor mitologice sau istorice. Exemplul, folosit ca o comparație ilustrativă sau exhortativă, poate fi însă cules din oricare punct al experiențelor unui poet. Comparația ilustrativă în construcții modale este foarte deseori folosită de poeți, ca de pildă într-o altă poezie a lui Hasdeu, *Luntrea*, unde strofa respectivă se repetă în refren la sfîrșitul poeziei:

Și rîde, și plînge, și-ntocmai ca luntrea ușoară,
Plutind printre valuri
Departe de maluri
Se zbuciumă inima mea.

Construcția modală este obținută aici prin folosirea adverbului comparației: *întocmai*. Se înțelege că, uneori, cuvîntul introductiv al comparației poate lipsi și, atunci, versul respectiv devine o metaforă. Refrenul are adeseori acest din urmă caracter. Așa, de pildă, comparația iubirii cu nebunia s-a făcut adeseori. Dar dacă, suprimînd adverbul sau conjuncția comparației, poetul vorbește, direct sau de sub o mască lirică, de iubirea lui ca despre o rătăcire a minții, versul lui devine o metaforă. Așa, la V. Hugo, *Guitare* (în *Les Rayons et les Ombres*):

Gastibelza, l'homme à la carabine,
Chantait ainsi:
— Quelqu'un a-t-il connu doña Sabine?
Quelqu'un d'ici?
Dansez, chantez, villageois! La nuit gagne
Le mont Falù.
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou!
. . . . . .

Vraiment, la reine eut près d'elle était laide
Quand, vers le soir,
Elle passait sur le pont de Tolède
En corset noir.
Un chapelet du temps de Charlemagne
Ornait son cou...
Le chant qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

Transferul de sens căruia i se datorește versul-refren al acestei poezii nu poate scăpa nimănui; caracterul lui metaforic este incontestabil. Dar funcțiunea lui în context nu poate fi decît aceea a comparației care i-a dat naștere, adică funcțiunea unei compliniri modale. Din punct de vedere sintactic, o metaforă poate interveni în orice parte a propoziției sau a frazei; poate apărea ca subiect, predicat sau la oricare dintre elementele complinirii, ca de pildă în *Psalm* de Tudor Arghezi:

Tare sînt singur, Doamne, și pieziș!
Copac pribeag uitat în cîmpie,
Cu fruct amar și cu frunziș,
Țepos și aspru-n îndîrjire vie.

Tînjesc ca pasărea ciripitoare
Să se oprească-n drum,
Să cînte-n mine și să zboare
Prin umbra mea de fum.

Ultimele trei versuri ale primei strofe împlinesc o funcțiune atributiv-modală față de cel dintîi. Autorul pune un punct după această construcție eliptică, dar regăsește predicatul ei la începutul strofei următoare *(tînjesc)*, continuat prin trei propoziții finale, dintre care cea de-a treia posedă propria ei complinire locală. Toate elementele acestei complexe structuri sînt metaforice, adică sînt obținute prin substituirea termenilor proprii. Aceeași este situația în versul-refren din *Guitare* a lui V. Hugo, cu singura deosebire că, pe cînd la Arghezi avem de-a face cu construcții hipotactice, la Hugo versul-refren este o frază juxtapusă.

Se înțelege că, în refren, comparațiile care dau naștere metaforelor cu înțeles modal pot fi căutate printre termeni foarte îndepărtați de cei pe care îi substituie. Apar, pe această cale, versuri-

refren cu înțeles enigmatic, destul de greu de legat de contextul lor. Sînt refrenele care susțin o atmosferă lirică, o stare vagă a sensibilității, sub care este greu sau imposibil de a regăsi termenii substituiți, așa-zisele *refrains insensés*, cum le numea Hugo. Un exemplu de refren absurd am întîmpinat mai sus. Găsim un alt *refrain insensé* la Hugo, în *La légende de la nonne* (în *Odes et Ballades*), unde, după fiecare strofă a baladei care povestește iubirea unei călugărițe pentru un bandit, încheiată prin trăznetul care îi lovește la picioarele sfintei Veronica, refrenul repetă distihul: „Enfants, voici des boeufs qui passent,/ Cachez vos rouges tabliers". Cititorul poate epiloga îndelung, în reveria lui, asupra acestui refren.

Observațiile de pînă acum au avut în vedere legăturile versurilor-refren cu strofa din care fac parte, dar nu legăturile versurilor-refren între ele, adică în contextul poeziei întregi. Considerarea acestor din urmă legături impune noi apropieri între refren și alte forme ale limbii. Vom încerca să le punem în lumină.

Refrenul este doar una din formele repetiției într-un context. Gramaticele descriu formele repetiției în propoziție sau frază, dar pentru a afla modalitățile ei într-un ansamblu sintactic mai întins, adică într-un complex întreg de fraze, trebuie să ne adresăm vechilor poetici și retorici, care au distins, sub numele de *anafora*, repetiția introductivă a mai multor fraze într-o serie și, sub numele de *epifora*, repetiția finală, apoi diversele combinații dintre ele. Desigur, în textele poetice, anafora și epifora au nu numai o funcțiune sintactică, dar și una stilistică, folosită uneori cu o mare măiestrie. S-a vorbit despre intensificarea expresiei prin anafora și, în adevăr, putem studia un astfel de efect în poemele lui Ch. Peguy: de pildă, în *Un autre effacera* din ciclul *Eve*. Acest poem ciclopeean, de 94 strofe de cîte patru versuri, este compus din șase serii anaforice, după cum urmează[1]:

11 strofe începînd cu *Il allait hériter...*
23 strofe începînd cu *Et ce n'est pas...*
22 strofe începînd cu *Un autre...*

[1] Unele din aceste serii prezintă cîte o ușoară modificare în anafora sau cîte o strofă începînd cu o altă formă introductivă, de care nu ținem seama în tabloul care urmează.

27 strofe începînd cu *Et ce n'est pas...*
5 strofe începînd cu *Et nos yeux chercheront...*
6 strofe începînd cu *Ce n'est pas...*

Masiva construcție debutează cu o serie anaforică relativ scurtă, continuă cu largile desfășurări ale seriilor intermediare și sfîrșește cu serii scurte, sugerînd, prin dimensiune colosală și prin repartizarea maselor, imaginea unei catedrale gotice, cu portalul, nava și corul ei. Repetiția anaforică leagă puternic între ele strofele aceleiași serii și produce, prin însumarea numeroasă a aceluiași efect, o impresie în același timp muzicală și monumentală. Este *muzica împietrită* de care au vorbit uneori teoreticienii arhitecturii gotice. Observarea legăturilor dintre elementele unei repetiții într-un context poetic precizează impresii greu de justificat pe altă cale. Putem studia, din același unghi, efectele legăturilor dintre *versurile-refren.*

Revenirea periodică a refrenului este într-un text poetic liantul lui, elementul care-i asigură continuitatea și unitatea, asemănător, din punct de vedere lingvistic, cu repetarea acelorași cupluri de cuvinte, care pot avea, de altfel, funcțiuni sintactice deosebite într-o serie de fraze. Un exemplu din M. Sadoveanu, *Strada Lăpușneanu*[1]: „Cine-i? Vreau numaidecît să știu cine-i. S-a dus. Mi-am smuls-o din inimă. S-a isprăvit tot. Dar vreau să știu cu cine s-a dus!... " Repetiția obține unitatea contextului și relieful lui, lucrează ca element de legătură între fraze și, prin insistență, exprimă gîndul dominant al comunicării. Aceste posibilități ale vorbirii, proprii mai ales stilului oral, le utilizează și le dezvoltă refrenul poetic.

Unitatea presupune elementul ei corelativ: varietatea. Față de refrenul unificator, restul textului poetic reprezintă varietatea dominată de el. În această privință, asemănarea cu tema și variațiunile ei, într-o compoziție muzicală, s-a impus de multă vreme. Astfel, studiind deosebirile dintre „forma internă" a poeziei clasice și romantice, Fr. Strich[2] observă că, pe cînd clasicii utilizează structuri juxtapuse și oarecum autonome unele față de altele, romanticii înmulțesc formele de legătură dintre părțile componente, astfel încît fiecare dintre acestea apare ca variațiunea

[1] *Opere*, E.S.P.L.A., VII, p. 260.
[2] *Deutsche Klassik und Romantik*, 3. Aufl. 1928, p. 280 și urm.

acelorași teme. „Poezia romantică, scrie Strich, are totdeauna ceva din forma muzicală a variațiunii." Refrenul este unul din mijloacele care operează această unitate muzicală în varietate și acestei însușiri i se datorește folosința atît de întinsă care i s-a dat în romantism.

Cînd un vers revine, cititorul sau ascultătorul nu-l percep numai pe el, dar și pe acel care îi seamănă și i-a premers. Refrenul este un ecou și, în cazul acestuia, auzul se bucură nu de un sunet, ci de potrivirea lui cu sunetul identic precedent. Tot astfel, în refren, ascultătorul face să fuzioneze percepția actuală a unei fraze cu reprezentarea ei. Cînd desfășurarea periodică a poemei s-a precizat, ascultătorul trăiește tensiunea așteptării refrenului, apoi destinderea așteptării împlinite. Dar această alternare de încordări și destinderi nu este un simplu fapt muzical, ci unul lingvistic, fiindcă, ori de cîte ori revine, refrenul exprimă un conținut nou.

S-a spus adeseori că, prin refren, intensitatea expresiei sporește. Dar gradul intensității corespunde el însuși unui conținut. În poezia lui P. Eluard, *Liberté*, compusă din 21 strofe, refrenul : „J'écris ton nom", care înseamnă la sfîrșitul primului catren o simplă constatare, devine, în revenirile lui succesive, expresia unei neliniști, a unei obsesiuni, a unei aspirații tumultuoase, a unei revolte, a unei hotărîri eroice. Fiecare strofă justifică, prin imaginile pe care le conține, expresia noului conținut emotiv al versului revenit, dar cititorul înregistrează nu numai relația lui cu strofa respectivă, dar și relația dintre toate versurile-refren ale aceleiași poezii ca expresia unui sentiment care, crescînd în intensitate, se transformă.

Noutatea conținutului poate să însemne, uneori, numai simpla lui atestare repetată. Cînd cineva spune : „A plecat. Da! a plecat...", al doilea *a plecat* înseamnă altceva, fiindcă exprimă nu o constatare, ci o confirmare. Refrenul are, în multe cazuri, această funcțiune și înseamnă, cu fiecare revenire a lui, o afirmație întărită. Astfel se întîmplă în poezia lui M. Beniuc, *Cîntec de primăvară* :

În zădar vă zbateți și asudă
Fruntea voastră galbenă ca ceara,
Nu puteți, degeaba-i orice trudă,
Să legați cu lanțuri primăvara.

Muguri noi țîșnesc din putregai,
Înfrunzește și-nflorește țara.
Și voi vreți, cînd noi intrăm în Mai,
Să legați cu lanțuri primăvara?

Alte vînturi, proaspete, frămîntă
Codrii tineri, zilele-s ca para.
Vouă nu știu ce sticleți vă cîntă
Să legați cu lanțuri primăvara.

Nu simțiți apropiatul freamăt
De furtună ce-mpînzește țara?
În zădar vă opintiți cu geamăt
Să legați cu lanțuri primăvara.

În zădar vă zbateți și asudă
Fruntea voastră galbenă ca ceara,
Nu puteți, degeaba-i orice trudă,
Să legați cu lanțuri primăvara.

Valoarea refrenului, în acest exemplu, nu provine din creșterea intensității lui, ci din întemeierea lui mereu mai profundă. Este semnificativ faptul că poetul, repetînd nu numai versul-refren, dar întreaga primă strofă la sfîrșitul poeziei, adică dînd compoziției forma închisă a unei linii revenite la punctul de plecare, a unui cerc, a vrut să exprime confirmarea, cu toate motivele emoționale adunate în drum, a constatării lui inițiale. Succesiunea refrenelor marchează, în acest caz, o adîncire treptată.

Între *intensificare* și *adîncire* există un punct comun: gradualitatea lor, faptul că pot crește sau descrește, că pot atinge grade diferite. Studiind însă legăturile dintre versurile-refren în succesiunea lor, întîmpinăm și modificări ale refrenului, care nu provin dintr-un grad superior, ci într-o altă semnificație, modificări calitative. O astfel de situație întîmpinăm într-o altă poezie a lui M. Beniuc, *Melița*:

Toată vara, toată toamna latră
Meliță, meliță.
Cad puzderii cînepile verii,
Cînepile toamnei cad puzderii
Cum le mușcă îndîrjit și latră
Meliță, meliță.

Vrafuri albe — oase — împresoară
Meliţa, meliţa.
Iară ea flămîndă mîncă, mîncă...
—Meliţo, mai vrei? — Mai adă încă!
Vrafuri albe — oase — împresoară
Meliţa, meliţa.

Iarna doar mai tace cît mai tace
Meliţa, meliţa.
Dar acuma iat-o iar la soare
Meliţa de cînepi tocătoare.
Încă tace, oare cît mai tace?
Meliţa, meliţa.

Un fior prin cîmpuri se strecoară:
Meliţa, meliţa!
Tinerele fire de verdeaţă
Cresc superbe, pline de viaţă.
Dar prin cîmp fiorul se strecoară:
Meliţa, meliţa.

Refrenul acestei poezii este încorporat sintactic în strofă. Din acest punct de vedere, frazele în care intră cuvîntul-refren sînt fraze paralele. Deosebirea dintre aceste cuvinte, la fiecare reapariție a lor, nu provine, deci, din funcțiunea lor sintactică deosebită, ci din lărgirile semnificației lor. *Meliţa* este la început unealta tocătoare a cînepei. Personificarea meliței se consolidează treptat în strofele următoare și, o dată cu aceasta, *meliţa* devine o metaforă simbolică cu adînci rezonanțe. Poezia *Meliţa* a lui M. Beniuc, scrisă și mult citită în vremea războiului, a devenit expresia simbolică a războiului măcinător de vieți omenești, o expresie a protestului popular împotriva acestui război. Cititorii ei de-atunci au înregistrat caracterul ei metaforic și aluziv, obținut prin procedeul transformării de semnificație a cuvintelor-refren în succesiunea lor.

Cuprindem, în cele ce urmează, rezultatele cele mai generale ale observațiilor precedente : 1. Aceste observații s-au grupat în jurul problemei lingvistice a refrenului. Care sînt formele gramaticale, explicite sau implicite, pe care le manifestă refrenul în

contextul lui. 2. Aceste forme sînt evidente la refrenele legate de strofa lor prin cuvinte de relație sau prin modalitățile construcției. 3. Mai complicată este situația refrenelor juxtapuse, dar și aici se pot observa forme implicite, paragramaticale, ale legăturilor refrenului în contextul lui. 4. Printre aceste forme, cele care se impun cu mai multă evidență sînt refrenele introductive, concluzive și adversative. Aceste varietăți se precizează numai prin ordinea contextului. 5. Uneori, cititorii unei poezii își reprezintă și legătura de subordonare a refrenului în context, chiar dacă lipsește semnul gramatical al subordonării, de pildă în cazul refrenului modal-comparativ sau metaforic. 6. Observînd formele de legătură ale versurilor-refren, găsim succesiunea lor intensificativă sau adîncitoare. 7. În mai multe puncte ale acestor observații, am constatat că refrenul nu este simpla repetiție a unui enunț, ci expresia unui conținut nou, determinat fie de locul refrenului în context, fie de locul pe care-l deține în seria lui. 8. Cazul cel mai interesant al transformării refrenului prin succesiune este acela al lărgirii semnificației lui către simbol. 9. Observația cea mai generală, pe care o putem reține din aceste cîteva remarci, este că prin însuși aspectul ei cel mai muzical, prin refren, poezia continuă a fi un rezultat al operațiilor de organizare a gîndirii.

Prof. Boris Cazacu

LIMBĂ VORBITĂ, LIMBĂ SCRISĂ, STIL ORAL

Lingvistica modernă definește limba drept un cod sau, mai exact, un ansamblu de coduri („a set of cods" [1]), folosite spre a transmite o anumită cantitate de informație în relațiile dintre oameni. Fiecare dintre aceste coduri reprezintă un sistem, iar numitorul lor comun constituie „diasistemul" limbii.

Transmiterea informației cu ajutorul limbii — comunicarea — se poate realiza fie pe cale orală, fie pe cale scrisă. Acestor două modalități de comunicare le corespund două sisteme coexistente [2], analogice, ale aceluiași idiom național, dintre care unul se manifestă sonor, printr-o secvență de foneme — l i m b a v o r b i t ă (engl. *Spoken language*, germ. *gesprochene Rede*, rus. *ustnaja reči*), iar celălalt grafic, printr-o secvență de grafeme (tipărite sau scrise de mînă) — l i m b a s c r i s ă. Omul cult dispune de acest gen de diglosie [3] și, în funcție de diverse împrejurări, operează cu cele două sisteme care corespund unul celuilalt, fără însă a coincide [4].

În unele limbi, opoziția dintre cele două forme de comunicare este mai mare decît în altele. În franceză sau în greacă, de exemplu, deosebirile dintre limba scrisă și limba vorbită sînt considerabile; în alte limbi ca, de exemplu, în română, deși aceste divergențe nu apar atît de profunde, ele sînt totuși destul de mar-

[1] B. Malmberg, *Structural Linguistics and Human Comunication*, Berlin-Göttingen, Heidelberg, 1963, p. 178.

[2] Cf. J. Vachek, *Zum Problem der geschriebenen Sprache*, în *A Prague School Reader in Linguistics*, compiled by Josef Vachek, Bloomington, 1964: „Es wird zunächst umbedingt notwenig sein «Die geschriebene Sprache» (la langue écrite) und «die gesprochene Sprache» (la langue parlée) als zwei besondere Normensystem zu unterscheiden" (p. 448).

[3] „Cette sorte de diglossie ne se manifeste pas seulement par l'emploi de vocabulaires différents, mais aussi par l'utilisation de formes grammaticales différentes et même par une prononciation différente." (Aurélien Sauvageot, *Les procédés expressifs du français contemporain*, Paris, 1957, p. 215.)

[4] În principiu, se pretinde că există o corespondență consecventă între secvența sonoră și secvența grafică respectivă.

cate și se manifestă nu numai prin utilizarea unor elemente lexicale specifice, dar și prin folosirea unor forme și construcții gramaticale deosebite.

Fiecare dintre aceste două forme își are justificarea sa funcțională [1] în colectivitatea respectivă.

Limba vorbită se realizează în primul rînd în conversația familiară; în scris, este folosită cu precădere limba literară, care reprezintă un adevărat vehicol al necesităților dezvoltării unei culturi superioare în cadrul unei comunități. Datorită scrierii, valorile culturii s-au putut conserva, iar limba a putut să fie transferată din dimensiunea timpului în dimensiunea spațiului [2].

Distincția dintre l i m b a v o r b i t ă (exprimare orală) și l i m b a s c r i s ă (exprimare scrisă) nu trebuie pusă însă pe același plan cu deosebirea dintre l i m b a c o n v e r s a ț i e i c u r e n t e (engl. *Colloquial speech*, germ. *Umgangssprache*, rus. *razgovornaja reči*) și l i m b a l i t e r a r ă.

În română, de exemplu, expresii ca: *a-i sări țîfna* (sau mustarul) =„a se supăra" ori *a da ortul popii* = „a deceda", pot apărea și în limba scrisă, deși ele aparțin limbii familiare, a conversației curente.

În limba scrisă pot fi utilizate elemente ale limbii vorbite, ca în acest pasaj dintr-o scrisoare a lui I. L. Caragiale către Paul Zarifopol:

„Îți trimit *Convorbirile* lui Mihalache [Dragomirescu]: s-a certat cu Maiorescu și a deschis prăvălie pe seamă. Vezi și d-ta marfa. Despre scena divorțului lui Mihalache de Maior, am interesante detalii de la Barbu [Delavrancea], pe care l-am întîlnit la Viena. Ți le voi spune la vreme.

În Viena am pătimit frig de 23° sub 0, așa că am stat închiși toată ziua și seara în birt. M-ai priceput? Rezultatul — foarte convenabil — nimic regretabil..." (I. L. Caragiale, *Opere*, VII, *Corespondență*, București, 1942, pp. 59—60.)

Dar pe lîngă elemente ale sintaxei și vocabularului limbii vorbite, în limba scrisă pot fi notate și elemente ale formei sonore a exprimării. Procedeul apare la autorii care urmăresc să atingă realismul expresiei orale și care notează fonetic pronunțarea

[1] Cf. Josef Vachek, *Brno Studies in English*, vol. 1, 1959, p. 7.

[2] „Die Schrift hat die Sprache von der Dimension der Zeit in die Dimension des Raumes überführt." (Walter Henzen, *Schriftsprache und Mundarten*, 2 Aufl., Bern, 1954, p. 40.)

diverselor personaje. Astfel, I. L. Caragiale suprimă uneori o vocală ori o silabă (*c-ești copil!* = „ce ești copil!"; *Bi'jar... pă'ria lu'nea Iancu!* = „Birjar... pălăria lui nea Iancu!"; *eș'du'ce, 'ne Iancule!* = „ești dulce, nene Iancule!") sau notează înlănțuirea silabică în interiorul unui grup ritmic, definit printr-o unitate conceptuală (*cupeu de servici, c'va-s'zică sepa'at!* = „cupeu de servici, care va să zică separat!").

Procedeul dobîndește însă o întinsă utilizare la unii autori moderni, ca de exemplu în romanul de mare succes al lui Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, unde autorul transcrie trăsăturile fonetismului popular francez, în special al celui parizian (*staprès-midi* = „cet après midi"; *vzêtes* = „vous êtes"; *skeutadittaleur* = „ce que tu as dit tout à l'heure" etc. [1]). Efectele sînt cu atît mai izbitoare cu cît „ortografia fonetică" („*l'ortographe fonétik*") a autorului se opune ortografiei arhaice, tradiționale a francezei literare.

Exprimarea orală poate avea, la rîndul ei, un caracter savant, livresc. Într-un discurs sau într-o prelegere, deși se comunică un anumit conținut pe cale orală, totuși procedeele de exprimare sînt cele specifice limbii scrise. Alegerea lor este determinată de anumite împrejurări, în special de prezența unui anumit auditoriu, care impune o selectare mai atentă a mijloacelor de exprimare lingvistică [2]; de pildă, textul de mai jos, împrumutat din discursul de recepție la Academie al lui Barbu Delavrancea și în care regăsim unele ecouri din ideile estetice ale lui Lessing:

„Poezia, ca și muzica, se desfășoară în timp, în deosebire de artele plastice care se înfățișează în spațiu... Poezia este exprimarea artistică a unei acțiuni, fie acțiune obiectivă, fie acțiune subiectivă. Acțiunea, în primul rînd, se arată prin verbe. Și este știut că omul care a fost martor la un eveniment oarecare poate uita numele și vîrsta personajelor, înfățișarea lor, data întîmplării, poate chiar să le schimbe rolurile îndeplinite, dar ceea ce îi rămîne adînc însemnat în amintirea lui este acțiunea petrecută, care con-

[1] Vezi interesantul articol al lui P. Léon, *Phonétisme, graphisme et zazisme*, în *Etudes de linguistique appliquée*, I (Faculté des lettres et des sciences humaines, Université de Besançon), pp. 70—84.

[2] „...quand l'interlocuteur fait place à un public, intervient un autre facteur: l'espèce de déférence et de respect humain qu'impose le nombre; à mesure que diminue l'intimité, augmente le scrupule: scrupule d'être bien jugé, de recueillir l'applaudissement ou du moins l'assentiment des regards et des attitudes; d'où l'intervention du souci esthétique, qui rapproche une fois de plus la langue parlée de la langue écrite." (J. Marouzeau, *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, Paris, 1949, p. 167.)

stituie evenimentul în sine. Și cel mai însemnat mijloc mnemotehnic al poeziei populare stă în reducerea ei la esențialul acțiunii, la verb..." (Barbu Delavrancea, *Din estetica poeziei populare*, București, 1913. Academia Română, *Discursuri de recepțiune*, XL, p. 11.)

Omul cult poate să vorbească, în anumite împrejurări, așa cum scrie; sînt unii care vorbesc chiar mai bine decît scriu. În general, însă, nu scriem cum vorbim. Limba scrisă, s-a arătat, nu este și nici nu poate fi identică cu limba vorbită, iar deosebirea dintre aspectul vorbit și cel scris al limbii nu ține atît de caracterul familiar sau literar al exprimării, cît mai ales de utilizarea unor mijloace și procedee specifice în vederea comunicării unui anumit conținut. Limba vorbită este folosită, în primul rînd, în dialog. Jocul adresării și al replicii în dialog [1] presupune reacții rapide și imediate din partea interlocutorilor, de unde adesea o anumită imperfecțiune a exprimării ideii, care se corectează prin aproximație și retușări succesive.

În exprimarea de tip oral, apar, de asemenea, elemente accesorii, dar totuși importante, ale comunicării (i n t o n a ț i a, p a u z e l e, a c c e n t u l, i n t e n s i t a t e a, d e b i t u l v e r b a l). Reflectarea, în limba scrisă, a elementelor de mai sus, pe care le-am putea denumi, cu un cuvînt (după modelul altor termeni consacrați: f o n e m, m o r f e m, s e m a n t e m și în ultimul timp, s t i l e m [2]), p r o z o d e m e [3] este limitată. La acestea se adaogă m i m i c a și g e s t i c u l a ț i a (care adesea explică și suplinesc vorbirea) și, în plus, așa-numiții i n d i c i s i t u a ț i o n a l i *(aici/acolo, acesta/acela, azi/mîine/ieri, aproape/departe* etc.), cu un rol deosebit de important în limba

[1] În legătură cu formele în care se realizează dialogul („Bauformen des Gesprächs"), vezi pertinentele observații ale lui Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955, p. 214 și urm. și, în special, p. 240: „Wie müssen uns vielmehr der Ursituation menschlicher Wechselrede erinnern, des Spiels von Anwurf und Widerspruch, erneutem Anwurf, modifiziertem Widerspruch, und schliesslicher Vereinigung auf einem oder Verschauzung hinter zwei unvereinbaren Standpunkten" („Trebuie să ne amintim mai degrabă de situația inițială a dialogului uman, de jocul dintre adresare și replică, din nou adresare, replică modificată și, în sfîrșit, punere de acord asupra unui punct de vedere comun sau ocupare de poziții pe două puncte de vedere ireconciliabile").

[2] După cel de-al VIII-lea Congres internațional de lingvistică romanică, Florența, 1956.

[3] Zenon Klemensiewicz, *W kręgu języka literarckiego i artystycznego (Despre limba literară și cea artistică)*, Warszawa, 1961, p. 118.

vorbită și care nu dobîndesc o semnificație precisă decît într-un anumit context într-o situație determinată.

Condițiile de folosire a limbii scrise se deosebesc esențial de acelea ale limbii vorbite. Textul scris este, de obicei, rodul unei mai îndelungate elaborări conștiente : cel care scrie, sub imperiul responsabilității cuvîntului care rămîne scris *(scripta manent!)* reflectează și își alege mijloacele de exprimare ; el are posibilitatea de a reveni asupra textului scris, spre a-l corecta și a-l perfecționa — așa cum au procedat și procedează marii maeștri ai cuvîntului. De asemenea, pentru a reține atenția cititorului și a suplini insuficiența textului scris față de inepuizabilele resurse ale limbii vorbite, un autor poate recurge la un întreg arsenal de artificii literare, capabile să releve conținutul comunicativ și mai ales emoțional-expresiv al textului.

Raporturile dintre limba vorbită și limba scrisă nu au fost aceleași în diverse epoci ale istoriei limbii. Ținînd seamă de interacțiunea care există între cele două modalități de exprimare, dar și de deosebirile esențiale dintre ele, s-a pus adesea întrebarea dacă e bine să scriem cum vorbim, adică exprimarea orală să devină un etalon al exprimării scrise, dacă e necesar să facem efortul de a vorbi așa cum scriem sau, în sfîrșit, dacă trebuie să vorbim și să scriem în mod diferit, ceea ce ar însemna, în fond, să ridicăm la rang de dogmă divorțul dintre limba scrisă și limba vorbită.

La aceste întrebări s-au dat răspunsuri contradictorii. „Ceux qui écrivent comme ils parlent" — afirma Buffon *(Discours à l'Académie française)* — „quoiqu'ils parlent très bien, écrivent mal" ; deviza lui Lessing era dimpotrivă : „Schreibe, wie du redest, so schreibst du schön" *(An Dorothea Salome Lessing)*, recomandare pe care o regăsim la Sainte-Beuve *(Cahiers)* : „il faut écrir le plus possible comme on parle et ne pas trop parler comme on écrit" [1].

Mihai Eminescu a elogiat pe I. H. Rădulescu (din perioada anterioară alunecării pe panta exagerării italienizante), pentru că

[1] În corespondența sa către Louise Colet (*Correspondance*, II, 132), Flaubert precizează, într-o manieră definitivă, poziția care trebuie să o ia un autor în rezolvarea acestei dileme : „Ce que j'écris présentement *(Madame Bovary)* risque d'être du Paul de Cock si je n'y mets une forme profondément littéraire ; mais comment faire du dialogue trivial qui soit bien écrit ? Il le faut pourtant, il le faut. Puis, quand je vais être quitte de cette scène d'auberge, je vais tomber dans un amour platonique déjà ressassé par tout le monde, et si j'ôte de la trivialité j'ôterai de l'ampleur." (Cf. Maurice Schöne, *La langue de Flaubert. A propos de la « Correspondance ». Langue écrite et langue parlée*, Paris, p. 69.)

acesta „scria cum se vorbește; viul grai a fost dascălul lui de stil" *(Timpul,* 21 nov. 1881). Afirmație perfect valabilă, dacă ne gîndim, bunăoară, la spirituala causerie din prefața la celebra *Gramatică românească* (1828), unde autorul preconizează sănătoasa idee a reducerii literelor alfabetului cirilic :

„Ei! dar ce fel de carte e asta? uite-te, minune!!! aici lipsesc o grămadă de slove! ăștia vor să ne lase săraci! Aci fălosul și purtătorul de ortografie η lipsește; mărețul și îngîmfatul ω, asemenea; ογ cel bogat în loc nu se mai vede! în loc de ѣ, unde și unde se vede *ea*; în loc de ю, 18! Vai de mine, ce grosime și mojîcie!!! ia te uită că ăștia și pe delicatul și plinul de dulceață *θ* l-au scos! nu zău, ăștia sînt rumâni groși bădărani de la țară, nu vor să aibă cît de puțină evghenie pă dînșii! dar ce văz! ei în loc de ζ pun *kc*; în loc de ψ, πc ! Sînt vrednici de rîs întru adevăr! Vedeți lucruri copilărești! vedeți eresuri! vedeți nesocotinți! toată lumea se silește din ce în ce să mai adaoge și să se mai îmbogățească, dar ei! ia uitați-vă că și din ce mai avem vor să mai lepede!... Ait! s-a stricat!! s-aaa-duuus [1] acum și limba!! ei au lepădat și ocsiile! [2] și psilii [3]! și! și dasia!!! [4] o drăguțele, ca de ele de nimic nu-mi pare așa de rău, că par-că era niște floricele! oamenilor fără gust, fără leac de ortografie!" (I. Heliade Rădulescu, *Opere,* II, București, 1943, p. 185.)

Dezvăluind unele aspecte ale procesului de creație în romanul *Un om între oameni,* Camil Petrescu — pentru care problemele limbii au constituit adesea obiect de reflecție — își precizia astfel punctul de vedere asupra raportului dintre limba vorbită și cea scrisă :

„Cartea *Un om între oameni* a fost cu putință numai fiindcă se bizuie pe o anume concepție a limbii în literatură și în viața socială. Eu socot că este un decalaj între limba vorbită și cea scrisă, nu numai cu privire la limba literară și cea vorbită în general, așa cum se știe, ci că acest decalaj este real chiar la același individ, între eul care scrie și eul care vorbește. Și ceea ce e mai caracteristic punctului meu de vedere este că limba vorbită și nu cea scrisă este limba operei de artă." (Camil Petrescu, *Cum*

[1] De remarcat grafia insolită, care notează lungimea anumitor vocale.
[2] Accentele grafice.
[3] Spiritele line.
[4] Spiritele aspre.

am scris romanul „Un om între oameni", în *Contemporanul*, 16 aprilie, 1954.)

Merită să reținem, din pasajul de mai sus, mai întîi, sublinierea deosebirii existente, în general, între limba vorbită și cea scrisă, în al doilea rînd, precizarea referitoare la limba vorbită, proclamată element de bază, predilect, al expresiei în creația beletristică. Această precizare este deosebit de importantă pentru definirea concepției proprii romancierului Camil Petrescu; ea trebuie însă retușată în ceea ce privește generalitatea aplicării ei.

În realitate, arta literară este mult mai complexă și se împacă anevoie cu o rețetă simplă: în realizarea lingvistică și stilistică a unei opere beletristice există o singură formulă, condiționată de s u p u n e r e a l a o b i e c t, și care spune tot: „stilul potrivit" — pentru a folosi fericita expresie a lui I. L. Caragiale — „...singurul care se poate numi stil" (I. L. Caragiale, *Opere*, III, *Reminiscențe și notițe critice*, București, 1932, p. 66).

Proza românească cunoaște atît excepționali valorificatori ai elementelor de limbă vorbită (de exemplu, un Ion Creangă, un I. L. Caragiale sau M. Sadoveanu), cît și mari maeștri (de exemplu, Tudor Arghezi [1] sau George Călinescu) care au obținut efecte remarcabile prin utilizarea procedeelor limbii scrise și a căror operă reprezintă o realizare strălucită a stilului scriptic.

Această dualitate a direcțiilor de dezvoltare a prozei moderne românești își are precursorii încă din secolele XVII—XVIII. Folosirea procedeelor expunerii orale și valorificarea artistică a elementelor vorbirii populare constituie trăsătura distinctivă a limbii lui Ion Neculce și îl opune, totodată, prozei savante și livrești a unui Miron Costin sau Dimitrie Cantemir.

Dacă parcurgem literatura noastră, constatăm că notarea limbii vorbite în creația literară cîștigă teren în a doua jumătate a secolului al XIX-lea: procedeul notării graiului viu este o trăsătură a artei realiste, iar impresia veridicității în operele care aparțin realismului se datorește și consemnării particularităților limbii vorbite. Marii clasici evită să se limiteze la resursele exprimării literare propriu-zise și se inspiră, din ce în ce mai mult, din limba vie a epocii, vorbită în diverse grupuri sociale. Limba vorbită e

[1] „Prin această însușire a stilului său, Arghezi ne apare ca artistul reprezentativ al unui moment mult îndepărtat de originile orale ale oricărei literaturi." (Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, 1941, p. 275.)

folosită în dialoguri, în comedii, în nuvele și în romane. Ea se impune în creația literară, mai ales prin I. L. Caragiale, scriitor al cărui temperament de om de teatru transpare chiar în operele care n-au fost destinate scenei și care notează atent, în schițele și în povestirile sale, felul de a vorbi al oamenilor din diferite medii.

Folosirea elementelor de limbă vorbită în creația artistică conferă stilului caracterul de o r a l i t a t e. Oralitatea stilului nu rezultă, așa cum s-ar putea crede, din copierea mecanică a limbii vorbite, ci din t r a n s p u n e r e a „s t i l i z a t ă", în textul scriptic, a unor anumite procedee specifice limbii vorbite.

Limba vorbită poate apărea în vorbirea directă a personajelor. Însă pe lîngă faptele de limbă vorbită, utilizate în dialogul dintre personaje, scriitorul, spre a remedia insuficiența textului scris, poate face apel la un întreg complex de procedee care impun cititorului să-și reprezinte mental diversele elemente constitutive ale intonației. De exemplu, în stilul lui Mihail Sadoveanu, vorbirea directă apare introdusă sau însoțită de elemente lexicale sau frazeologice (de obicei epitete cu funcție de atribut, pe lîngă substantivele *glas*, *viers*, sau cu funcție de circumstanțial, pe lîngă un *verbum declarandi* : „a porunci *cu glas gros*", „a răcni *cu glas subțire*", „a striga *cu viers înalt și cu voie bună*", „a răspunde *mînios*", „a întreba *cu glas puternic*", „a spune *cu glas amar*" etc.), prin care se notează calitatea vocii, precum și întreaga gamă de nuanțe ale emoției vorbitorului [1].

Autorul reușește astfel să redea scriptic valențele expresive ale cuvîntului viu; arta de povestitor oral e perfect transpusă în textul scris.

Alături de dialog, procedeul „monologului interior"[2] permite, de asemenea, substituirea elementelor limbii scrise cu elemente de limbă vorbită :

[1] Cf. B. Cazacu, *Stil oral și actualizare dramatică*, în *Studii de limbă literară. Probleme actuale ale cercetării ei*, București, 1960, p. 146 și urm.

[2] Nu insistăm aici asupra distincției utile dintre „monolog" (rezultat al unui gînd cristalizat, formă specifică meditației personajelor din operele clasicismului) și „soliloc" (expresie a unui gînd pe cale de a se elabora, specific prozei moderne); vezi, în acest sens, Marie-Jeanne Durry, *Le monologue intérieur*, în *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression. Colloque de Strassbourg*, 23—25 avril 1959, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, p. 93.

„Ce canalii sînt oamenii, gîndi el. Aglae, soacră-mea, e o vrăjitoare, n-are inimă nici de un gram. Îi moare bărbatul și se tocmește cu doctorul. Și e plină de bani. Iar Olimpia asta stă ca o dobitoacă, nu cere nimic, nu descoperă nimic, o să moară toți și n-o să-i rămînă nici un ac. Mi-am legat viața de o insensibilă. Firește, moare ta-su și Titi se leagănă. Ce idiot!" (G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, E.S.P.L.A., p. 235.)

Menționăm că, pe lîngă dialog și monolog, proza modernă cunoaște însă și procedeele stilului indirect liber, modalitate de a transcrie sentimentele și gîndurile personajelor și de a utiliza elementele de limbă vorbită. Grație acestor procedee, termeni familiari, argotici sau regionali apar în exprimarea propriu-zisă a autorului cu scopul de a crea un anumit colorit, de a evoca un anumit mediu sau de a sugera o anumită atmosferă.

În sfîrșit, semnalăm o tendință existentă în proza epică modernă, care se caracterizează printr-o îndepărtare de stilul limbii scrise, manifestată prin abandonarea preocupării de a scrie „frumos" și prin sacrificarea elaborării artistice în vederea sublinierii autenticității expresiei :

„Asta însemna ca Niculaie să fie bolnav și să stea cu șezutul în sus. Paraschiv parcă era singur. Nu mai aștepta să se așeze toată lumea, rupse ca și tatăl său din mămăligă și rîni cu nădejde din tigaie. În clipa aceea Moromete își pironi privirea asupra lui și aștepta. Paraschiv, hulpav și absent, înghiți dintr-o dată, dar apoi o cumplită stupoare se așternu pe chipul lui și scoase un răcnet." (Marin Preda, *Moromeții*, E.S.P.L.A., p. 332.)

O asemenea tendință, împinsă la exces, riscă să ducă la adoptarea unui stil, care, sub pretextul veridicității, al evitării convenției artistice a calofiliei, al „indiferenței" față de cizelarea artistică, poate ajunge la o familiaritate supărătoare, uneori chiar la trivialitate.

Desigur, n-am urmărit să înfățișăm aici decît în linii mari unele aspecte, care ne-au părut mai interesante, ale problemei raporturilor dintre limba vorbită, limba scrisă și a modalităților de realizare a stilului oral în creația beletristică.

Folclor

POETICKÁ APOTEÓZA

Folclor

Prof. Mihai Pop

PERSPECTIVE ÎN CERCETAREA POETICĂ A FOLCLORULUI

În înțelegerea poeziei folclorice, cercetarea poetică nu reprezintă prima etapă.

Strîns legată de viața creatorilor ei, poezia populară nu poate fi înțeleasă fără datele pe care le oferă o bună cunoaștere *etnografică* a satului (zonei) în care a fost culeasă. Dependența literaturii folclorice față de tradiție e atît de accentuată încît *informația istorică* este deseori de neînlocuit (mai ales în cazul unor specii cum ar fi balada, colindul laic etc.). Cercetarea fenomenului complex de creație și interpretare prin care se realizează poezia populară, a reacțiilor mediului folcloric, presupune cunoștințe de *psihologie* individuală și colectivă. În sfîrșit, poezia populară constituie un fenomen social-cultural furnizînd serioase elemente de reflecție pentru o *sociologie a culturii*.

Desprinsă de aspectele generale enumerate mai sus, poezia populară reprezintă o creație orală, colectivă, asociată — prin *sincretism* — cu muzica, dansul, spectacolul, jocul dramatic. În realitatea folclorică propriu-zisă, ea cunoaște, de cele mai multe ori, o existență cîntată, mai rar scandată (unele strigături) sau recitată *(Pluguşorul)*. Chiar și atunci, acompaniamentul muzical sau integrarea textului scandat (recitat) într-un fenomen folcloric complex (joc, colindat) nu permit receptarea izolată cu care sîntem deprinși în cazul poeziei culte.

Este adevărat că, încă de la mijlocul secolului trecut, poezia populară neînsoțită de muzică circulă, prin numeroase culegeri tipărite, în rîndurile publicului cult, care o identifică din această cauză cu poezia propriu-zisă, făcînd abstracție de specificul ei folcloric.

Cele două moduri de receptare a poeziei populare (ca poezie vie sau ca poezie tipărită) nu se exclud. Realizarea vie a poeziei folclorice (prin interpretare) nu condiționează decît un număr restrîns de elemente ale structurii poetice, cum ar fi ritmul, cezura,

sau — ca element de compoziție — refrenul [1]. În rest, planul morfologic, sintactic, compoziția, imaginile artistice rămîn în afara acestei influențe, fiind motivate exclusiv pe planul structurii interne a textului.

Aceste aspecte ale poeziei populare pot fi studiate făcîndu-se abstracție de caracterul sincretic al fenomenului folcloric în care este integrată și afirmația acad. G. Călinescu nu contravine — cu limitele precizate — rigurozității științifice [2].

Nu toate culegerile folclorice de largă circulație conțin însă un material autentic (vezi, de exemplu, cazul binecunoscut al colecției lui V. Alecsandri). Textele autentice se cer deci determinate prin confruntarea permanentă cu culegeri întocmite pe baze științifice riguroase (cum ar fi culegerile lui O. Densusianu, Tache Papahagi, E. Petrovici etc.). În prezent, dat fiind că folclorul nostru actual conservă majoritatea pieselor folclorice din ultima sută de ani (de cînd datează primele antologii), existența înregistrărilor pe bandă de magnetofon permite, de cele mai multe ori, apelul la o variantă interpretată a textelor atestate în culegeri vechi mai nesigure.

Cercetarea literară începe prin stabilirea *apartenenței de gen* a textului folcloric. Această operație implică analiza atentă a structurii lui literare.

Poezia noastră populară atestă existența a trei genuri fundamentale : poezia legată de obiceiuri, poezia epică și poezia lirică.

Asocierea cu elemente exterioare și absolutizarea criteriului funcțional au determinat în folcloristica tradițională diviziunea poeziei legate de obiceiuri în poezie a obiceiurilor agrare, poezie de nuntă, poezie de înmormîntare etc. Pe plan literar, o asemenea clasificare apare insuficientă. Analizată din punct de vedere al structurii interne, poezia obiceiurilor, a cărei notă distinctivă o

[1] Nu întîmplător C. Brăiloiu își limitează studiul la ritm și metru atunci cînd abordează latura literară a cîntecului popular. (Vezi C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în *Revue des Etudes Roumaines*, II, Paris, 1954.)

[2] „În poezia populară textul (spre a fi judecat esteticește) nu numai că se dispensează de melodie, dar, eliberat de ea, apare în toată plenitudinea, cu o ritmică, o legănare proprie și, pe măsură ce prin mijlocirea cărții ne obișnuim a recita versuri populare, reconstituirea spectacolului muzical ni se pare de domeniul arheologiei, într-atît folclorul depășește gustul unor anume grupuri umane, spre a interesa pe toți iubitorii de literatură chiar refractari compromisurilor cu muzica." (G. Călinescu, *Arta literară în folclor*, în *Istoria literaturii române*, I, Buc., 1964, p. 201.)

constituie utilizarea cu rol magic a cuvîntului [1], se scindează în : I) poezie descriptivă (plugușoarele, zorile, colindele tradiționale vestind sărbătoarea) ; II) poezie de rugăciune (mumulița ploii, caloianul, paparudele) ; III) poezie de incantație (descîntecele) ; IV) poezie de urare (colindele propriu-zise) etc. Structura formală ilustrează în acest caz gradul diferit de mitologizare a fenomenelor în concepția populară.

Genul epic include diferitele tipuri de baladă și cîntecul eroic. În cadrul genului liric, speciile fundamentale sînt constituite de cîntecul liric improvizat — muzical liber (doina), cîntecul liric muzical strofic, cîntecul de lume și strigăturile (cîntate sau scandate).

Identificarea genului nu rămîne indiferentă pentru cercetarea poetică. Conținutul aceluiași element formal al structurii poetice diferă în texte aparținînd unor genuri deosebite. Motivul, de exemplu, corespunde într-o poezie epică unui moment determinat al desfășurării acțiunii, în textele lirice el constituie un loc comun, o formulă tipică în cadrul zonei sau al speciei.

Cercetarea poetică propriu-zisă abordează poezia populară ca realizare verbală (*Wortkunstwerk*). Această afirmație nu implică analiza exclusivă a formei ; studiul poetic insistă frecvent asupra unor elemente privind conținutul (subiect, personaje etc.), asupra interacțiunii care se stabilește între mijloacele de expresie lingvistică și conținut.

Premisa esențială a analizei poetice o constituie formarea unei viziuni de ansamblu asupra textului, pe care o asigură o *bună lectură* — corelată, în cazul nostru, și cu o atentă ascultare a poeziei populare. Elemente pe care muzica sau scandarea le estompează sînt reliefate la lectură, altele, pe care textul tipărit nu le marchează cu suficientă precizie (accent, ritm, cezură), pot fi cunoscute prin receptarea vie și cele două modalități de contact cu textul folcloric se completează armonios.

În analiza poetică distingem trei planuri fundamentale.

Primul plan, *stabilirea structurii compoziționale* a poeziei, ridică probleme multiple generate de natura folclorică a textului.

[1] „...funcțiunea magică, de incantație, ne arată mai ales în ce fel se transformă o a «treia persoană», absentă sau inanimată, într-un destinatar al unui mesaj conativ." (Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, Buc., 1964, p. 91.)

Formele fixe sînt reprezentate mai cu seamă în poezia obiceiurilor tradiționale. O colindă-urare se caracterizează invariabil prin compoziție tripartită, constînd din : I) punere în temă, II) expunerea faptului (alegorie) și III) urare indirectă implicată, care nu trebuie confundată cu urarea propriu-zisă (necîntată). Cunoscuta *Colindă a leului* ilustrează foarte clar această structură; diferitele variante sînt reductibile la următoarea schemă : I) junele pleacă la vînat și descoperă, spre seară, leul adormit; II) el îl provoacă la luptă, îl învinge și îl aduce legat în sat; III) oamenii îl admiră, fericind mama care a născut un fecior atît de viteaz (în subtext : li se urează o bucurie similară părinților flăcăului în casa căruia e cîntat colindul). Reproducem una din variante, cu delimitarea semnalată a celor trei elemente compoziționale : I) „Plcacă june-ntr-o vînatu,/ Junelui, junel bun!/ În codri ce n-au dumblat,/ Codrii-s mari/ Și codrii-s rari./ Tăt umblară cît umblară/ O ziuă mare di vară./ Cînd fu colea lîngă sară,/ Dedi-n urma leului/ Și pe urmă se luară :/ Găsî leu d-adormit/ Subt un spin mîndru-nflorit"; II) „Pînă junel să judea,/ Leu-n talpe mi-și sărea/ Șî din gură-așa-i grăia :/ — Ce-ai cătat, june, pe-aici?/ Ori zile urîte-ț-ai,/ Ori moartea venită-ț-o?/ Junel din gură-i grăia :/ — Ba zîle nu mi-am urît,/ Nici moartea nu mi-au vinit,/ C-am vinit, leuț, la tine/ Să mă lupt, leuț, cu tine./ Și la luptă să luară/ O noapte mică de vară./ Cînd fu zi mai dimineață,/ Leuț să-ndobosea/ Și junel să-mbărbăta,/ În curăle mi-l lega,/ Jos la țară-n deal boia/ Tăt legat și-ncurelat"; III) „Cine godje îl vedea/ Ferica pe maică-sa :/ Ferica de-această maică/ Ce băiat ș-o mai scăldat/ Di buie pă leu legat,/ Tăt legat și-ncurelat/ Și nimi' nu-i vătămat./ Și te-un june-nveselește!" [1]

Analiza strofei prezintă o deosebită importanță pentru înțelegerea structurii compoziționale a poeziei folclorice. Nonexistența strofei în creația populară, adevărată dacă ne limităm la planul formal, nu poate fi susținută și pe planul conținutului. La acest nivel, ideile principale, exprimate printr-un număr variabil de versuri cu o construcție sintactică paralelă, scindează piesele folclorice în segmente nesimetrice. Ex. : I) „Dat-a frunza fagului,/ Pus-am cruce satului/ Și coadă baltacului,/ Că am gîndul dracului/ Asupra bogatului!" (5 versuri); II) „Bată-te crucea,

[1] Vezi : *La luncile soarelui. Antologie a colindelor laice* (ed. îngrijită de M. Brătulescu), Buc., 1964, pp. 70—71.

bogat,/ Om bogat și fără sfat,/ Ce mă porți prin sat legat,/ Zici că birul nu ți-am dat?" (4 versuri); III) „Toată iarna am venit,/ Toată iarna ți-am cerșit/ Să-mi dai două-trei parale/ Să iau mălăiaș și sare,/ Că-mi mor copiii de foame,/ N-am cu ce-i scoate din iarnă" (6 versuri) [1] etc.

Prin îmbinarea unor asemenea segmente (strofe) se structurează de fiecare dată un nou întreg. Creația folclorică apare nu ca o complicată contaminare, ci ca un proces sintetic de permanentă retopire într-un ansamblu arhitectonic inedit a unor elemente stabilizate, ușor de memorat.

Elemente importante ale compoziției folclorice sînt refrenurile și versurile de evocare (cu care sînt deseori confundate). Deși atît refrenul cît și versurile de evocare (de tip *foaie verde, frunză verde*) au o funcție delimitativă comună, între ele intervin numeroase diferențe. Pozițional, versurile de evocare se așează înaintea celorlalte versuri, nu după ele, cum se întîmplă cu refrenul. Spre deosebire de refren, care se repetă în întregime, versurile de evocare se repetă parțial, înregistrînd, paralel cu evoluția textului folcloric de la o idee la alta, modificarea elementelor componente. Exemplul care urmează e grăitor în acest sens: „*Foaie neagră de rogos*/ Mult ești pleopule, fălos,/ Mult ești nalt și albicios,/ Dar n-aduci nici un folos./ *Foaie verde de susai*,/ Poame n-ai,/ Umbră nu dai,/ Pază mlaștinilor stai./ *Foicică flori domnești*,/ Pleopule, de ce jelești?/ Au vreo pacoste cobești,/ Ori de moarte mă vestești?/ *Foaie verde de sipică*,/ Vîntul bate, frunza-ți pică,/ Veselia mi se strică,/ Sufletul mi-e plin de frică./ *Foaie verde clocotici*,/ Vai de sărmanii voinici /Cînd s-abat și ei p-aici :/ Stau sub pleopi ca pe potici!" [2]

Funcțional, versurile de evocare reprezintă o modalitate de a crea contactul cu ascultătorul, de a-l predispune la receptarea unei anumite intenționalități poetice. Ele corespund unei realizări indirecte (prin aluzie) a așa-numitei funcții conative [3] îndeplinite în limbajul uzual de vocativ sau imperativ. Nu întîmplător versul de evocare al colindelor pentru fată este: „Cunună de vinețele", pe cînd în colindele pentru băiat apare constant: „Junelui, june bun".

[1] Vezi: *Flori alese din poezia populară. Antologia poeziei lirice*, Buc., 1960, pp. 73–74.

[2] *Idem*, p. 113.

[3] Vezi: Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 90.

Al doilea plan al cercetării poetice îl constituie *planul versului.*

Rețeaua de corelații care pot fi detectate la acest nivel al cercetării este, de asemenea, foarte amplă. În rîndurile de față ne limităm la semnalarea cîtorva note specifice ale versificației folclorice.

Sub aspectul întinderii, versul popular cîntat numără 5, 6, maximum 7-8 silabe[1]. Poezia recitată (plugușoarele de exemplu) cunoaște însă și lungimi de vers superioare.

Metrul trohaic specific se obține sistematic, nu numai prin structurarea sonoră a mesajului, ci și prin paralelism sintactic și ordonări (gradări) semantice riguroase.

Ca marcă a sfîrșitului de vers, rima stabilește corelații importante cu accentul. Ea constituie în folclor nu numai un mijloc de delimitare a versului, ci și un mijloc de evidențiere a unităților compoziționale. Segmentele cu valoare strofică, discutate anterior, se structurează de obicei printr-o rimă unică.

Între vers și structura morfologico-sintactică a limbii pot fi stabilite numeroase puncte de contact. În rimă sînt deseori preferate anumite categorii morfologice (sufixe diminutivale, desinențe de imperfect etc.). Segmentele conținînd o singură idee corespund în majoritatea cazurilor unei singure fraze poetice.

Studiul cuvîntului constituie al treilea plan al cercetării poetice.

Frecvența anumitor părți de vorbire, a anumitor categorii morfologice (tipuri de sufixare etc.) nu poate fi neglijată. De asemenea, cercetarea statistică poate preciza predilecția pentru sfere semantice determinate, specifice poeziei folclorice.

Cuvîntul folcloric poate fi situat și într-un alt sistem de coordonate. Există genuri în care utilizarea arhaismului (lexical sau gramatical), a invenției verbale — deci a cuvîntului rar — devine manierism poetic (de exemplu balada, colindul, descîntecul).

Trecerea la cercetarea tropilor este în momentul formulării unei asemenea observații, deja înfăptuită. Cercetarea imaginii nu implică existența ei obligatorie în orice text popular. În folclor sînt frecvente cazurile în care o poezie întreagă, construită prin paralelism sintactic, realizează un simbol unic, fără ca în cuprinsul

[1] Vezi : L. Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapesta, 1964, 163 p.

ei să apară o imagine artistică. Asemenea decantări de orice element exterior unei structuri simplificate la maximum generează bucăți de mare frumusețe artistică.

Alteori, comparații devenite locuri comune în poezia populară sînt transformate în metafore și integrate în texte a căror decodare presupune inițierea folclorică.

De la metaforă la simbol, și de aci la mit[1], marile categorii estetice ale poeziei populare rămîn un material deschis studiului.

Mitul înstrăinării trasează, de exemplu, o sferă care întretaie numeroase specii folclorice (bocet, doină, baladă, strigătură, cîntec de lume : înstrăinarea prin moarte, prin plecarea în armată, prin plecarea la muncă în oraș datorată proletarizării, prin suferință etc.) și permite regrupări care să determine o înțelegere mai adîncă a categoriilor folclorice. Se ajunge, astfel, la o altă tipologie decît cea tematică. De abia în această fază putem spune că am parcurs cu adevărat drumul complet spre adevărata semnificație a conținutului și a formei în poezia folclorică.

[1] Vezi: Claude Lévi-Strauss, *La structure des mythes*, în *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, pp. 227—255.

LILIANA IONESCU

PARALELISMUL ÎN LIRICA POPULARĂ

Prin excelență orală, creația populară apelează la o gamă largă de procedee și structuri fixe, care înlesnesc nu numai însușirea, ci și transmiterea și amplificarea producțiilor. Cu alte cuvinte, elementele fixe permit atît memorarea și reproducerea faptelor folclorice tradiționale, cît și reînnoirea perpetuă a acestora, deci inovația.

Paralelismul, procedeu de compoziție distribuit liber în cuprinsul creațiilor populare, aparține tocmai ansamblului de stereotipii, determinate de oralitate ca mod specific de realizare a folclorului. Cu toate acestea, el trebuie înțeles în primul rînd nu ca un procedeu mnemotehnic, ci, așa cum precizează A. N. Veselovski, ca o cristalizare simbolică autonomă, circulînd în contexte diferite de cel în care a apărut și avînd valoare denominativă în fiecare context în care apare.[1] Paralelismul deci este un fapt poetic, pentru că presupune o cristalizare simbolică, a cărei valoare stilistică nu se tocește prin repetare, ci, apărînd în creații diferite, capătă în permanență noi semnificații estetice.

Întrucît termenul de paralelism este folosit cu sensuri deosebite, socotim necesar să începem prin a-i preciza accepțiunea dată în prezenta lucrare.

A. N. Veselovski consideră paralelismul un procedeu specific folclorului, dar, abordîndu-l dintr-un punct de vedere psihologic, încadrează în sfera acestuia, între altele, metafora, repetiția și rima.

Pornind de la G. M. Hopkins, R. Jakobson folosește termenul de paralelism într-un sens foarte larg, afirmînd că acest procedeu este specific poeziei în genere și că „structura poeziei este o structură de paralelism continuu", înțelegînd prin aceasta că

[1] *Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля*, *Историческая поэтика*. Leningrad, 1940, pp. 149—150.

LILIANA IONESCU

PARALELISMUL ÎN LIRICA POPULARĂ

Prin excelență orală, creația populară apelează la o gamă largă de procedee și structuri fixe, care înlesnesc nu numai însușirea, ci și transmiterea și amplificarea producțiilor. Cu alte cuvinte, elementele fixe permit atît memorarea și reproducerea faptelor folclorice tradiționale, cît și reînnoirea perpetuă a acestora, deci inovația.

Paralelismul, procedeu de compoziție distribuit liber în cuprinsul creațiilor populare, aparține tocmai ansamblului de stereotipii, determinate de oralitate ca mod specific de realizare a folclorului. Cu toate acestea, el trebuie înțeles în primul rînd nu ca un procedeu mnemotehnic, ci, așa cum precizează A. N. Veselovski, ca o cristalizare simbolică autonomă, circulînd în contexte diferite de cel în care a apărut și avînd valoare denominativă în fiecare context în care apare.[1] Paralelismul deci este un fapt poetic, pentru că presupune o cristalizare simbolică, a cărei valoare stilistică nu se tocește prin repetare, ci, apărînd în creații diferite, capătă în permanență noi semnificații estetice.

Întrucît termenul de paralelism este folosit cu sensuri deosebite, socotim necesar să începem prin a-i preciza accepțiunea dată în prezenta lucrare.

A. N. Veselovski consideră paralelismul un procedeu specific folclorului, dar, abordîndu-l dintr-un punct de vedere psihologic, încadrează în sfera acestuia, între altele, metafora, repetiția și rima.

Pornind de la G. M. Hopkins, R. Jakobson folosește termenul de paralelism într-un sens foarte larg, afirmînd că acest procedeu este specific poeziei în genere și că „structura poeziei este o structură de paralelism continuu", înțelegînd prin aceasta că

[1] *Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля*, *Историческая поэтика*. Leningrad, 1940, pp. 149—150.

„paralelismul cît mai pronunțat în structura execuției sau în structura limbajului emfatic dă naștere unui paralelism mai pronunțat al cuvintelor și al înțelesului" [1].

În legătură cu punctul de vedere adoptat de noi, precizăm următoarele :

a) vom înțelege prin paralelism numai paralelismul sintactic, de tipul :

A_1 a_1 Nu știu, luna s-au ivit
b_1 Ori puicuța mi-au zîmbit;

A_2 a_2 Nu știu, luna s-au ascuns,
b_2 Ori puica nu-mi dă răspuns.

(329,256)[2],

pe care-l vom defini mai jos;

b) considerăm paralelismul, în accepțiunea pe care o vom stabili prin definiție, un procedeu specific poeziei populare (folosit și de poeții care au apelat la folclor ca model de creație), atît prin structură, cît și prin funcțiile pe care le îndeplinește în contextul diferitelor creații;

c) metafora sau antiteza, de exemplu, fără a fi paralelisme, se realizează adesea în folclor prin intermediul paralelismului (v. mai jos observațiile făcute în acest sens, în părțile consacrate paralelismului antonimic și celui enumerativ).

Paralelismul este un procedeu de compoziție specific poeziei populare, bazat pe succesiunea unor sintagme identice sau asemănătoare ca schemă a structurii sintactice.

Notînd termenii paralelismului cu A_1, A_2 ... A_n, și versurile care îi compun cu a_1, b_1, c_1; a_2, b_2, c_2 etc., putem stabili că schema paralelismului este întotdeauna $A_1 // A_2 // A_3 // ... // A_n$, fie

[1] *Linguistics and Poetics, Style in Language*, ed. by Th. A. Sebeok, Mass. Inst. of Technology, 1960. Citat după trad. rom. din volumul *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, Ed. Științifică, București, 1964, p. 110.

[2] Observațiile care urmează se bazează pe cercetarea cap. al IV-lea, *Doine și cîntece*, din volumul *Flori alese din poezia populară. Antologia poeziei lirice*, E.S.P.L.A., B.P.T., 1960. Cifrele trimit la acest capitol, prima indicînd numărul cu care este notată poezia în volum, cea de a doua — pagina.

că termenii sînt reprezentați de cîte un singur vers : $\underbrace{a_1}_{A_1} // \underbrace{a_2}_{A_2} // \underbrace{a_3}_{A_3} // \ldots // \underbrace{a_n}_{A_n}$, ca în exemplul :

A_1 — a_1 Cu umbra mă răcoreai,
A_2 — a_2 Cu tulpina m-ascundeai
A_3 — a_3 Și cu frunza mă-nvăleai
(126,114),

fie că ei sînt reprezentați de două sau mai multe versuri :

$$\underbrace{a_1\ b_1\ c_1 \ldots}_{A_1} // \underbrace{a_2\ b_2\ c_2 \ldots}_{A_2} // \underbrace{a_3\ b_3\ c_3 \ldots}_{A_3} // \ldots // \underbrace{a_n\ b_n\ c_n \ldots}_{A_n}$$

În acest caz,

$a_1 // a_2 // a_3 // \ldots // a_n$;
$b_1 // b_2 // b_3 // \ldots // b_n$ ș.a.m.d.,

deci versurile alcătuind termenii paralelismului își corespund în proporție de 1 : 1. Situația poate fi ilustrată de exemplul citat cu ocazia precizării *a*, de mai sus, în care paralelismul era alcătuit din doi termeni A_1 și A_2, fiecare constituiți din cîte două versuri (a_1, b_1 și a_2, b_2); versul a_1 era paralel cu a_2 („Nu știu luna s-au ivit"// „Nu știu luna s-au ascuns") și versul b_1—cu b_2 („Ori puicuța mi-au zîmbit"// „Ori puica nu-mi dă răspuns").

Versurile fără corespondent în celălalt termen al paralelismului sînt în afara structurii paralele (v. 243, 202).

Vom denumi paralelismul cu termenii alcătuiți dintr-un singur vers *paralelism cu termeni simpli*, iar paralelismul cu termenii alcătuiți din mai multe versuri — *paralelism cu termeni complecși*.

Sintagmele paralele (termenii paralelismului) pot cuprinde sau nu unul sau mai multe verbe finite (verbe la un mod personal). Între sintagmele paralele cuprinzînd verbe finite nu pot exista raporturi de subordonare, iar între cele care nu cuprind verbe finite nu pot exista raporturi de determinare. Cu alte cuvinte, sintagmelor paralele le sînt specifice raporturile de *coordonare*, realizate fie în cadrul propoziției, fie în cadrul frazei, fie între contexte mai ample. În exemplele citate cu ocazia analizei schemei paralelismului, toți termenii cuprindeau verbe finite. În primul caz, cele trei propoziții reprezentînd termenii paralelismului apar-

țineau aceleași fraze, fiind legate prin juxtapunere (A_1 cu A_2) sau prin conjuncția copulativă *și* (A_2 cu A_3), iar în al doilea caz, se alăturau două fraze distincte (separate prin punct și virgulă).

Paralelismul poate fi considerat ca un caz particular al repetiției, și anume ca o repetiție *sintactică* cu un număr diferit de termeni, avînd întotdeauna ca dimensiuni minime versul. Specificul lui constă în aceea că identitatea pe care o presupune este numai gramaticală. Deși adesea în cazul paralelismului se poate constata și o identitate lexicală, aceasta cuprinde numai o parte a constituenților sintagmei-vers, identitatea lexicală totală ducînd la transformarea paralelismului în repetiție propriu-zisă.

Pe lîngă aceasta, funcțiile paralelismului sînt mult mai complexe decît cele ale repetiției. În versurile :

A_1 Las' să mă spună pămîntu,
Că el mi-a fost așternutu;

A_2 Las' să mă spună iarba,
Ea mi-a văzut patima.
Ea mi-a văzut patima,
Cum mi-am iubit eu mîndra...
(356,269)

sînt prezente atît paralelismul, cît și repetiția. Dar aici, pe cînd paralelismul detaliază componentele unui tablou erotic și accentuează tensiunea emoțională, repetiția nu are decît funcția de a lega contexte diferite sau, mai bine zis, de a face tranziția de la structura paralelă la structura obișnuită a contextului.

Paralelismul include și unele forme de enumerare; este vorba despre enumerările ale căror termeni au dimensiunile unui vers sau sînt grupați simetric în versuri (v., de ex., 123, 112 sau 156, 135). Vom discuta mai pe larg această problemă în partea consacrată analizei paralelismului enumerativ.

Se afirmă de obicei că mesajul cu cea mai limitată libertate în decodaj este mesajul poetic, în primul rînd din cauza intervenției metrului.[1] Acesta impune decodajului restricții care țin

[1] v. Michael Riffaterre, *Vers la définition linguistique du style*, *Word*, vol. 17, nr. 3, dec., 1961, p. 340. și trad. rom. din vol. *Probleme de stilistică...*, p. 78.

de fonetică și, în ultimă instanță, de lexic. Se poate afirma, însă, că paralelismul impune poeziei populare o restricție suplimentară de ordin *gramatical*. Numărul mare de stereotipii prezente în creația populară și frecvența deosebită a paralelismului conduc spre ideea că ea reprezintă mesajul cu decodajul cel mai strict determinat, cel mai coercitiv, dintre toate mesajele poetice.

Ca procedeu de *obstinație* bazat pe repetare abstractă, paralelismul acționează, în primul rînd, muzical, mai ales prin ritmica pe care o impune, și în al doilea rînd, prin efectul de reliefare și de intensificare pe care-l produce.

Arătînd că *practic* orice element al unui poem contribuie la accentuarea ritmului, B. Hrushovski subliniază ideea necesității unei distincții valorice între aceste elemente, în funcție de modul în care acționează ele în configurația concretă a diverselor poeme [1]. Frecvența mare și distribuția liberă a paralelismului îl situează de la început printre procedeele ritmice importante ale poeziei populare. Analiza provenienței și a modului de manifestare a valorii lui expresive poate furniza argumente suplimentare.

După M. Riffaterre, efectul stilistic este determinat de apariția, într-un context cu o anumită structură, a unor elemente cu o previzibilitate redusă, provenind fie din afara contextului, fie din dezvoltarea neașteptată a unor trăsături ale contextului[2].

Paralelismul presupune reluarea succesivă a unui mod de organizare sintactică a contextului. Efectul stilistic pe care-l produce provine tocmai din întreruperea modului obișnuit de organizare a contextului (cel bazat pe succesiunea unor scheme sintactice diferite), prin repetarea aceleiași scheme sintactice. Distribuția liberă a paralelismului în cuprinsul unei poezii face imprevizibil momentul apariției lui. Se impune precizarea că prezența paralelismului este constatată începînd cu termenul al doilea și că termenul prim este delimitat apoi în funcție de acesta și reinterpretat. Numărul variabil al termenilor paralelismului face, de asemenea, imprevizibil momentul întreruperii paralelismului, deci al trecerii la un alt tip de structură a contextului. Este însă necesar să remarcăm că efectul stilistic se diminuează mult în cazul para-

[1] B. Hrushovski, *On Free Rhytmus in Modern Poetry, Style in Language...*, p. 181.
[2] *Vers la définition...*, pp. 337–338, trad. rom., p. 75.

lelismelor cu un număr prea mare de termeni, pentru că modul de organizare a contextului bazat pe reluarea unei anumite scheme sintactice devine atunci modul obișnuit de organizare. Scade astfel receptivitatea cititorului sau a ascultătorului, pentru care nu mai sînt sesizabile cele două momente de întrerupere a continuității structurii contextului (cel al apariției paralelismului, cînd începe succesiunea sintagmelor identice sintactic și cel al încheierii lui, cînd începe succesiunea sintagmelor diferite sintactic), pe care se bazează efectul paralelismului.

Este instructiv, în sensul observațiilor de pînă acum, să indicăm schemele formale de paralelisme întîlnite în materialul cercetat. Vom prezenta pe o coloană numărul termenilor paralelismelor și pe alta — numărul minim și numărul maxim al versurilor care compun fiecare termen :

Termeni	*Versuri*
2	1—9
3	1—7
4	1—4
5	1—4
6	(1)—2
7	1
8	1

Deși nu am întîlnit paralelisme cu structura :

2 termeni fiecare din cîte 7 versuri
3 termeni fiecare din cîte 5 versuri
3 termeni fiecare din cîte 6 versuri
4 termeni fiecare din cîte 3 versuri
5 termeni fiecare din cîte 2 versuri
5 termeni fiecare din cîte 3 versuri
5 termeni fiecare din cîte 4 versuri
6 termeni fiecare din cîte 1 vers

le considerăm posibile. Cu alte cuvinte, considerăm posibile toate variațiile numărului de versuri în limitele indicate pentru fiecare termen în parte.

Tabloul schemelor formale ale paralelismelor întîlnite în materialul parcurs ne arată că :

1) numărul minim de termeni constituind un paralelism este de 2 (lucru de la sine înțeles) ;

2) numărul maxim de termeni constituind un paralelism este de 8 ;

3) numărul minim de versuri din care se poate constitui fiecare termen al unui paralelism este de 1 ;

4) numărul maxim de versuri din care se poate constitui fiecare termen al unui paralelism este de 9 ;

5) cu cît numărul termenilor unui paralelism este mai mic, cu atît schema structurii lor este mai variată. Astfel : a) paralelismele constituite din mai mult de 6 termeni nu pot avea termenii constituiți decît dintr-un singur vers ; b) dacă paralelismele constituite din 2 termeni pot avea pînă la 9 versuri, paralelismele constituite din 4 termeni pot avea fiecare termen constituit din maximum 4 versuri.

Cu alte cuvinte, se poate constata preocuparea de a nu diminua efectul stilistic al procedeului, preocupare concretizată prin apelul la structuri simple, care să nu reclame din partea ascultătorului sau a cititorului eforturi suplimentare pentru sesizarea și urmărirea paralelismului. Faptul acesta este ilustrat pregnant de frecvența cu totul deosebită a paralelismului cu doi termeni, avînd fiecare termen compus din două versuri.

Definind paralelismul, am arătat că sintagmele paralele pot fi, din punctul de vedere al schemei sintactice, identice sau asemănătoare. În primul caz se poate vorbi despre paralelisme *perfecte*, în al doilea — despre paralelisme *imperfecte*.

Paralelismele perfecte sînt realizabile în cadrul oricăror scheme formale. Se observă însă că ele sînt preponderente în două situații :

a) cînd termenii paralelismului sînt constituiți dintr-un singur vers :

Cu umbra mă răcoreai,
Cu tulpina m-ascundeai
Și cu frunza mă-nvăleai

(126, 114)

b) cînd termenii paralelismului sînt constituiți dintr-un număr de versuri de la 3 în sus :

De urît, bate-l-ar focu,
Mi-am lăsat casa și locu,
Și m-am îngălbenit ca socu.

De urît, bate-l-ar para,
Mi-am lăsat locu și țara
Și m-am îngălbenit ca ceara.

(251, 209)

Explicația acestui fapt este asemănătoare cu aceea dată raportului dintre numărul de termeni și numărul versurilor care-i alcătuiesc. Modificarea schemei sintactice a termenilor ar face paralelismul insesizabil, în cele două situații, întrucît paralelismul ni se relevă prin elementele de identitate. În cazul paralelismelor cu schema formală 2—2, de exemplu, se poate menține identitatea schemei sintactice pentru versurile a_1 și a_2, în timp ce versurile b_1 și b_2 pot avea scheme sintactice diferite. Distanța mică dintre termenii A_1 și A_2 face ca paralelismul să fie constatabil. Cu cît distanța dintre termeni crește, este necesar să se acumuleze elementele identice, care aduc, între altele, și ritmica specifică paralelismului.

Cînd termenii paralelismului sînt simpli, trebuie menținută schema sintactică mai ales pentru paralelismele de 2—3 termeni. Dacă numărul termenilor este mai mare, structura și ritmica paralelismului devin sesizabile de la termenul al treilea, după care pot apărea ușoare modificări ale schemei, mai ales modificări constînd în introducerea unor determinante (atribute sau complemente circumstanțiale) în vechea schemă.

Nici în cazul paralelismelor imperfecte schema sintactică nu diferă prea mult de la un termen la altul. De obicei, diferă modul de exprimare a acelorași raporturi sintactice. În versurile:

A_1 a_1 Toată lumea-i dintr-un sînge,
b_1 Numai eu n-am *cui mă plînge*;

A_2 a_2 Toată lumea-i dintr-un neam,
b_2 Numai eu *pe nimeni* n-am!

(456,326),

elementul subordonat verbului este în versul b_1 o completivă directă, deci o propoziție, iar în versul b_2 un complement direct, deci partea de propoziție care îi corespunde exact, dar la un alt nivel sintactic.

Este interesant însă de observat că, în unele cazuri, paralelismul este construit pe baza identității schemei morfologice, fără ca schema sintactică să fie identică. Astfel în :

A_1 a_1 Să plîngi, să uzi aţa-n ac,
b_1 Să ştii că-i blestem *cu drag*;

A_2 a_2 Să plîngi, să uzi cusătura,
b_2 Să ştii că-i blestem *cu gura*.
(177, 150-151)

se poate constata identitatea morfologică a componentelor versurilor b_1 şi b_2; cu toate acestea, grupurile *cu drag* şi *cu gura* nu exprimă aceeaşi nuanţă sintactică. În acest caz, în stabilirea paralelismului au rol determinant unele echivalenţe pur formale.

Am explicat mai sus mecanismul efectului stilistic produs de paralelism. Explicaţia dată are caracter general, fiind valabilă, în egală măsură, pentru orice fel de paralelism. Există însă şi o altă explicaţie, care permite evaluarea diverselor tipuri de paralelism din punctul de vedere al efectului stilistic produs. Dacă pînă acum luam în consideraţie raportul dintre paralelism şi întregul context al poeziei, vom raporta acum termenii paralelismului între ei. Vom constata astfel că :

a) Efectul stilistic produs de paralelismele imperfecte este mai mare decît cel produs de paralelismele perfecte, întrucît elementul surpriză este mai bogat reprezentat în cazul celor dintîi. Într-adevăr, după cum am arătat mai sus, schema sintactică a paralelismelor imperfecte nu diferă esenţial de la un termen la altul. Între termenii paralelismului există însă diferenţe neesenţiale în realizarea unei scheme sintactice. Legătura care se creează între esenţa comună şi diferenţele neesenţiale aduce plusul de efect existent în cazul paralelismelor imperfecte.

Comparaţia versurilor :

A_1 Jelui-m-aş munţilor
De dorul părinţilor.

A_2 Jelui-m-aș brazilor,
Vai! de dorul fraților;

A_3 Jelui-m-aș florilor,
De dorul surorilor!

(216,184),

în care paralelismul este perfect, cu versurile :

A_1 Da-amară-i frunza de fag,
Mai amar dorul ce-l trag.

A_2 Da-amară-i frunza de nuc,
Mai amar dorul ce-l duc.

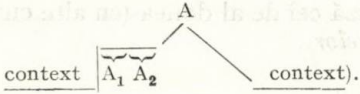
A_3 Da-amară-i toată frunza,
Cum îi și inima mea.

(407,296),

în care intervine în termenul A_3 o modificare a schemei sintactice, evidențiază diferențele existente în modul de producere a efectului stilistic în cele două cazuri. În cel dintîi, efectul se datorește exclusiv surprizei create de apariția identității sintactice a contextelor în structura poeziei. În interiorul paralelismului însă valoarea stilistică se menține constant la același nivel. Schema ar putea fi :

context | $\overbrace{A_1\ A_2\ A_3}$ | context

În exemplul al doilea, surprizei create de identitatea sintactică devenită pregnantă în termenii A_1 și A_2 i se adaugă surpriza produsă de modificările schemei sintactice din termenul A_3. În interiorul paralelismului se produce deci o denivelare stilistică (schema ar putea fi :



Conjugarea celor două tipuri de elemente nepredictibile, în această situație, sporește potențialul stilistic.

b) Întrucît paralelismul impune o identitate sau, cel puțin, o asemănare puternică de structură gramaticală, efectul stilistic va trebui să fie cu atît mai mare cu cît invenția lexicală, înțeleasă atît ca folosire în termenul al doilea al paralelismului a unui număr

mai mare de cuvinte diferite de cele din primul termen, cît și ca folosire a unor alăturări lexicale neașteptate, va fi mai mare.

Astfel, în versurile următoare, la întrebarea flăcăului :

Care floare
-nfloare
Noaptea, pe răcoare?

fata răspunde :

Floarea cîmpului,
Spicul grîului,
Astea două-nfloare
Noaptea, pe răcoare,

iar flăcăul replică :

Floarea florilor,
Mîndra mîndrelor,
Astea două-nfloare
Noaptea, pe răcoare!

(327,255)

Raportînd între ele primele două versuri din paralelismul creat aici, se observă că, exceptînd cuvîntul *floarea*, prin intermediul căruia se stabilește relația dintre termenii paralelismului, cuvintele cu aceeași funcție sintactică sînt diferite lexical. Pe lîngă aceasta, surpriza este adusă de apropierea neașteptată a formei de nominativ și genitiv, ale aceluiași cuvînt, în versurile din termenul al doilea. Construcția, cu valoare de superlativ („cea mai frumoasă floare", „cea mai frumoasă fată"), transpune imaginea concretă din primul termen al paralelismului în sfera metaforică, sugerînd stabilirea unei echivalențe metaforice între ceea ce desemnează primul vers și ceea ce desemnează cel de al doilea (cu alte cuvinte : *floarea florilor = mîndra mîndrelor*).

Pentru clarificarea problemelor puse în discuție vom apela, în anumite limite, la clasificarea tipurilor de paralelism prezentată la Congresul de poetică de la Varșovia și exemplificată apoi de Al. I. Amzulescu cu material din folclorul românesc. [1]

[1] *Contribuție la cercetarea structurii poetice a liricii populare*, *Revista de folclor*, an. VI, 1961, nr. 3–4, pp. 7–25.

Conform acestei clasificări, bazate mai ales pe criteriul conținutului, al modului în care se exprimă ideea în cei doi termeni ai paralelismului, există patru tipuri de paralelism : *tautologic sau de sinonimie; adversativ, contrastant sau de opoziție; cumulativ sau de enumerație; progresiv sau de gradație.*

Pentru motive pe care le vom prezenta la locul cuvenit, vom grupa împreună paralelismul cumulativ și paralelismul progresiv, considerînd astfel că există numai trei tipuri de paralelism : *sinonimic; antonimic; enumerativ.* Vom preciza conținutul acestor tipuri, indicînd caracteristicile lor formale, întrucît sensul este un criteriu prea labil pentru a putea servi singur la delimitarea unor clase.

Paralelismul sinonimic. Acest tip este mult mai cuprinzător decît în descrierea lui Amzulescu [1], incluzînd două grupe de fapte : una (cea descrisă de Amzulescu) a paralelismelor propriu-zise și cealaltă — a paralelismelor sinonimice, pe care le vom numi de neutralizare. Caracteristic ambelor grupe este faptul că termenii paraleli nu comută, cu alte cuvinte, faptul că ei sînt variante stilistice ale aceluiași termen.

În cazul paralelismelor sinonimice propriu-zise, elementele formale care diferențiază termenii sînt de obicei următoarele :

a) Cuvinte sinonime :

Toată iarna *așteptai*
Toată iarna *adăstai*
(70,72)

b) Sufixe echivalente adăugate aceleiași teme :

Inimioară cu dor mult,
N-ai la nimeni *crez ă m î n̆ t.*
Inimioară cu dor mare,
N-ai la nimenea *crez a r e.*
(446,319)

c) Folosirea altor moduri sau timpuri ale aceluiași verb :

C-*oi mînca* frunză de fag
Și-*oi iubi* ce mi-o fi drag.

[1] V. *lucr. cit.*, pp. 9—11.

Să mănînc frunză de fag,
Să iubesc ce mi-o fi drag.
(120,110),

sau diferența de număr la nume (v. în ex. cit. sub *e, rele/rău*).

d) Topica modificată a acelorași elemente :

L-am udat și *l-am plivit,*
Partea ta s-au veștejit.

L-am plivit și *l-am udat,*
Partea ta ți s-a uscat.
(267,219)

e) Exprimarea aceluiași raport sintactic într-un termen printr-o parte de propoziție (în ex. de mai jos, complement direct), iar în celălalt prin propoziția subordonată corespunzătoare (în ex., completiva directă) :

A_1 a_1 Cine nu-i mîncat de rele
b_1 Nu horea *horele* mele.

A_2 a_2 Cine nu-i mîncat de rău
b_2 Nu horea *ce horesc eu.*
(252,210)

În afara acestor elemente, contextele termenilor paralelismului sinonimic sînt identice. Prin natura lor, elementele menționate nu pot face comutabili termenii paralelismului. Diferențele formale enumerate mai sus nu sînt suficiente pentru a diferenția ca sens termenii paralelismului, astfel încît, într-un exemplu cum ar fi cel citat sub *e,* prezența singularului *rău,* în locul pluralului *rele* în versul a_2, și a completivei directe *ce horesc eu,* în locul complementului direct *horele (mele)* în versul b_2 nu atrag diferențierea semantică a termenilor A_1 și A_2, întrucît nu conțin nici măcar conotații suplimentare.

Efectul stilistic produs de acest grup de paralelisme sinonimice se explică exclusiv prin contrastul dintre organizarea contextului în structuri sintactice similare și organizarea lui în structuri sintactice diferite. Acest contrast are eficiența maximă datorită quasi-identității termenilor paralelismului. Din aceeași cauză, însă, raportarea între ei a termenilor paralelismului nu

sporește efectul stilistic fundamental. Devine însă pregnantă ritmica specifică structurilor paralele.

Paralelismul sinonimic de neutralizare are termenii alcătuiți din elemente care în vorbirea curentă diferențiază contexte. Dispunerea în paralelă face aceste elemente sinonime, suprimînd raportul de comutare dintre ele și astfel contextele termenilor paralelismului devin necomutabile. Într-un caz cum ar fi:

A_1 a_1 Cît îi codrul de *frumos*,
b_1 Iarna *putrezește jos*;

A_2 a_2 Cît îi codrul de-*mpupit* [„înmugurit" — n. n.],
b_2 Iarna *zace la pămînt*.

(114,105)

Cuvintele *frumos* și *împupit; putrezește* și *zace; jos* și *la pămînt*, care se diferențiază de obicei *(om frumos*, dar nu *om împupit; osul putrezește*, dar nu *osul zace; merg jos*, dar nu *merg la pămînt)*, fiind așezate astfel încît își corespund reciproc în cadrul schemei sintactice identice a termenilor A_1 și A_2, nu se mai diferențiază semantic. Diferența formală dintre ele nu mai este corelată cu o diferență de sens, și astfel capacitatea lor de a distinge contexte se neutralizează. Termenul A_2 devine identic ca sens cu termenul A_1, ca reprezentînd două realizări ale aceluiași arhisens contextual: „distrugerea codrului iarna".

Într-un exemplu ca:

A_1 Vai de mine, negri-s munții
Toamna cînd pleacă recruții!

A_2 Vai de mine, negri-s norii
Toamna cînd pleacă feciorii!

(161, 139)

Cuvintele *munții* și *norii; recruții* și *feciorii*, care își corespund în cadrul schemei sintactice, nu mai diferențiază sensuri. Arhisensul contextelor A_1 și A_2 este „îndolierea naturii la plecarea recruților".

Efectul stilistic ar trebui să fie mai mare în cazul acestui grup de paralelisme decît în cazul grupului precedent, datorită numărului mai mare de diferențe lexicale. Fiecare termen are o

structură lexicală mai liberă decît în situația discutată la început. Identitatea semantică a termenilor diminuează însă valoarea elementelor diferențiatoare, care nu mai au randamentul stilistic potențial.

Încercînd să definim efectul stilistic produs de paralelismul sinonimic, putem afirma că el este un efect de *întărire* a ideii sau de *intensificare* a sentimentului exprimat, datorită acțiunii ritmice mult mai puternice pe care o exercită în acest caz. Repetarea obstinată a unor elemente lexicale în cea mai mare parte identice creează un tipar ritmic impunînd o atmosferă cu o anumită coloratură, pe baza căreia contextele în succesiune obțin un plus de profunzime. În felul acesta, ideea sau sentimentul dominant capătă pregnanță pentru ascultător sau cititor. Jalea exprimată în versurile :

A_1 Vai de mine, negri-s munții
Toamna cînd pleacă recruții!

A_2 Vai de mine, negri-s norii
Toamna cînd pleacă feciorii!

(161, 139),

citate anterior, devine copleșitoare prin repetarea strigătului de durere al unui personaj care trăiește intens sentimentul, și a cuvîntului *negri*, care definește un întreg cadru natural și psihic. Pe acest fond are loc identificarea elementelor distincte *(munții* și *norii; recruții* și *feciorii)*, iar paralelismul nu produce o simplă pauză în desfășurarea liberă a sentimentelor exprimate, ci creează o tonalitate afectivă, care va caracteriza întreaga poezie.

Paralelismul antonimic. Este tipul cel mai precis diferențiat. Termenii lui sînt comutabili, ca exprimînd idei opuse. Din punct de vedere lingvistic, el este marcat prin următoarele elemente :

a) Raportul de coordonare adversativă dintre termeni :

A_1 a_1 Că argintul șade-n ladă,

A_2 a_2 *Dar* urîtul șade-n vatră;

(203, 173)

sau

A_1 a_1 N-ai cîntat pe-o creangă verde
b_1 Să fiu ca alte neveste.

A_2 a_2 *Ci*-ai cîntat pe-o creangă-uscată
b_2 Și-am trăit tot supărată.

(248, 205)

b) Opoziția formelor pronominale în termenii paralelismului :

A_1'' A_1—a_1 *Ție*, mîndră,-*ți* cîntă cucul,
A_2—a_2 Da *mie-mi* bubuie tunul;

A_2'' A'_1—a_1 *Ție-ți* cîntă păsărele,
A'—a_2 *Mie*, puști, mitraliere!

(199,170)

c) Prezența negației *nu* într-unul din termeni, care constituie astfel negarea celuilalt, ambii termeni fiind alcătuiți aproximativ din aceleași elemente :

Nu mă-ntreabă ce-am mîncat,
Da mă-ntreabă ce-am lucrat;

(360,272)

d) Opoziția unor șiruri de antonime în cadrul termenilor paralelismului :

Voinicel strein,
Strein și bogat, [...]
Unde poposăști,
Gazdă că găsești :
Ușile deschid,
Lumînări s-aprind,
Mesele se-ntind,...

Voinicel strein,
Strein și sărac,
Unde poposăști,
Gazdă nu găsești:
Ușile îs închise,
Mesele că-s strînse,
Lumînări că-s stinse.

(64,65)

Opoziția dintre cele două modalități de organizare sintactică a contextului (succesiunea structurilor identice și cea a structurilor diferite) nu are aici eficiența stilistică deosebită, relevată pentru paralelismul sinonimic.

Generatorul principal al efectului stilistic este, în cazul paralelismului antonimic, însuși contrastul dintre termenii lui. Neașteptată este asocierea creată prin așezarea în paralelă a unor elemente care se opun. Predicția constituenților termenilor paralelismului este însă relativ ușoară, dacă avem în vedere faptul că fiecare paralelism este marcat simultan prin cîteva dintre elementele prezentate mai sus. Existența conjuncției adversative sau a negației, de exemplu, anticipează prezența antonimului (v. exemplul al doilea, citat sub *a*).

Și în cazul paralelismului antonimic efectul stilistic produs este tot de intensificare a ideii sau a sentimentului, dar de data aceasta nu pe baza reluării, ci pe baza definirii lor prin asociere contrastivă. Reliefarea ideii sau a sentimentului se face punînd în paralelă elemente opuse. Ea depinde într-o măsură foarte mare de alegerea termenului de contrast. Acesta trebuie găsit astfel, încît să se opună puternic termenului care urmează să fie definit, și prin aceasta să-i dea pregnanța maximă.

În exemplul citat sub *b*, atmosfera apăsătoare a frontului se conturează prin prezentarea ei în paralelă cu tabloul idilic al vieții celor rămași acasă. Nu exprimarea directă a tensiunii psihice permanente a celui de pe front *(mie-mi bubuie tunul; mie, puști, mitraliere)* dă relief descrierii și sentimentului pe care-l implică, ci contrastul puternic dintre tablourile zugrăvite în termenii paralelismului. Ideea capătă o dublă definire : cea directă și cea realizată prin negarea stării obișnuite. Relația dintre ele o corectează și o precizează.

În cazul opunerii unor șiruri de antonime în cadrul termenilor paralelismului, contrastul este mai violent, fără replică. În exemplul analizat mai sus, exista posibilitatea alegerii termenului de contrast. Acesta nu-l nega pe primul direct, ci numai prin asocierea lor. Antonimele își neagă direct corespondentele, tabloul pe care-l constituie este mai exact, dar mai puțin nuanțat (v. exemplul citat sub *d*).

Paralelismul enumerativ. Spre deosebire de clasificarea din articolul lui Amzulescu, sîntem de părere că paralelismul enumerativ include în sfera lui și paralelismul progresiv, ca pe un caz particular, în care enumerarea nu mai este

relativ întîmplătoare, ci este ordonată (în sensul prezentării unei evoluții). Singura marcă a paralelismului progresiv sînt cuvinte ale căror sensuri indică intensificarea unei acțiuni sau a unei însușiri. În felul acesta, nu există un criteriu sigur pentru distingerea paralelismului progresiv, foarte adesea fiind greu de decis dacă este vorba sau nu despre o nuanță de intensificare.

Așa, de exemplu, în cazul unor paralelisme cuprinzînd în contextele lor numerale, în fiecare termen mai mari decît în cei precedenți (încadrate de Amzulescu la paralelismul progresiv) :

A_1 Am beut din tin'o dată,
Și-am lăsat mamă și tată.

A_2 Am beut de două ori,
Și-am lăsat frați și surori.
(210, 178),

este greu de precizat dacă termenul al doilea aduce o notă de intensificare în raport cu primul (avînd în vedere conținutul semantic al componentelor versului al doilea din fiecare termen). În același mod, într-o situație ca :

Vinde, maică, și tulpanul
Și cinstește căpitanul;
Vinde, mamă, testimelul
Și cinstește colonelul;
Vinde, maică, și papucii
Și cinstește toți calicii!
(172, 146-147),

trecută la paralelismul enumerativ, poate fi sesizată totuși o anumită gradare a enumerării (v. prezența lui *și*, în grupul *și papucii* și a lui *toți* în grupul *toți calicii* și opoziția cu *căpitanul, colonelul* din versurile anterioare).

Considerînd împreună paralelismul enumerativ și progresiv, le socotim caracterizate prin contexte comutabile, cărora le este specific raportul de coordonare prin juxtapunere :

(Da-mi pare rău după plug;)

A_1 După plug, și după boi,
După părinții-amîndoi;

A_2 După plug, după rotile,
După dragile copile;

A_3 După plug, după tînjală,
După mîndra de-astă-vară...

(156,135)

sau copulativă, cu conjuncție între termeni:

A_1 Că ori pe unde m-oi duce,
Dorul după mine fuge.

A_2 *Și* ori în ce loc oi sta,
Doru-i înaintea mea.

(458,327).

sau cu conjuncția așezată la începutul fiecărui termen:

A_1 *Și* mă plînge sora mare
Cu păr galben pe spinare;

A_2 *Și* mă plînge-a mijlocie,
Cu părul pînă-n călcîie;

(191,162).

Se observă că elementele enumerării aparțin, de obicei, aceluiași cîmp semantic. Fiecare termen aduce noi precizări în raport cu ceilalți. În felul acesta, efectul stilistic produs de paralelismul enumerativ este mai puternic decît cel produs de paralelismul sinonimic, în măsura în care diferențelor formale dintre elementele compunînd contextele termenilor le corespund diferențe de sens. Paralelismul sinonimic, analizat mai înainte, se caracterizează de obicei tot prin prezența raportului de coordonare prin juxtapunere sau copulativă, dar termenii lui sînt variante. Termenii paralelismului enumerativ, aflați de asemenea în raport de coordonare, sînt însă invariante și de aceea mecanismul acțiunii lor stilistice este deosebit.

Ca și celelalte tipuri de paralelism, paralelismul enumerativ are ca efect stilistic tot intensificarea ideii sau a sentimentului exprimat, dar această intensificare se produce prin prezentarea analitică a componentelor unui anumit tablou.

Astfel, analogia între soarta voinicului străin și cea a pomului așezat la marginea drumului, prezentă în versurile:

Sărmanu voinic străin
Şădi ca un par la drum.

A_1 Crengile că-i rupu,
A_2 Frunzele că-i curgu,
A_3 Tulpina că-i plînge.

(64,65-66),

capătă relief numai prin prezentarea analitică, în cadrul unei succesiuni de structuri paralele, a tabloului pustiirii pomului. Deşi nu este zugrăvit în continuare tabloul suferinţelor omului străin şi sărac, paralelismul pe baza căruia este explicat unul dintre termenii analogiei (soarta pomului) obligă la găsirea (în afara contextului) a unui sistem corespunzător de detalii succesive, care să clarifice şi al doilea termen al analogiei (soarta omului). Paralelismul dă forţă şi consistenţă atît ideii nefericirii celui străin şi sărac, cît şi sentimentului de durere şi amărăciune.

Pe baza paralelismului enumerativ se construiesc adesea portrete :

Gura, pahar de cristal,
Buzele-i mărgăritar;
Ochii ei, ca două stele,
Dinţii, şiruri de mărgele;
Obrăjori, bujori de sînge.

(332,257)

Portretul fetei frumoase este realizat în acest caz prin enumerarea în paralelă a unor metafore coalescente. Efectul stilistic este determinat în mare parte de invenţia metaforică. Efectul stilistic, produs de fiecare metaforă în parte, se suprapune celui determinat de cumulul metaforic. Ideea perfecţiunii fizice a fetei devine convingătoare numai prin prezentarea ca perfectă a fiecărei componente a portretului ei.

Alteori, într-un termen al paralelismului enumerativ, este prezentat termenul propriu, în ceilalţi — metafore ale lui :

Temnicioara robilor,
Lacrimă drăguţelor
Şi blăstem măicuţelor.

(242,201)

Structurarea analogă a expresiei proprii și a celei metaforice impune confruntarea lor și clarificarea celei dintîi. Sînt prezentate astfel consecințele tragice și implicațiile profunde ale întemnițării celor oprimați. Întreaga noastră optică asupra termenului propriu este modificată prin aceasta.

Paralelismul enumerativ are o cuprindere foarte mare, ceea ce face ca și valorile stilistice pe care le exprimă să fie foarte nuanțate. Dacă paralelismul adversativ este constituit întotdeauna din doi termeni, iar paralelismul sinonimic — din cel mult patru termeni, paralelismul enumerativ poate epuiza toate posibilitățile de structură prezentate anterior. În plus, paralelismul enumerativ este singurul care se poate realiza nu numai prin succesiunea unor propoziții, ci și prin succesiunea unor părți de propoziție. El este cel mai răspîndit tip de paralelism în lirica populară.

Conchizînd asupra locului paralelismului în sistemul procedeelor folosite în lirica populară, putem afirma că, prin obstinarea aceleiași scheme sintactice, paralelismul organizează materialul poetic în sensul intensificării și reliefării ideilor și sentimentelor exprimate. Fiecare dintre cele trei tipuri de paralelism acționează într-un mod propriu : paralelismul sinonimic — prin accentuarea ritmului, cel antonimic — prin asociere contrastivă, cel enumerativ — prin analiză, astfel încît evaluarea lor în funcție de efectul stilistic produs ni se pare hazardată. Resursele și modalitățile de realizare ale acestui efect sînt de o mare varietate, ceea ce demonstrează că, departe de a fi un procedeu monocord, paralelismul oferă în fiecare *configurație concretă* noi posibilități expresive.

LIGIA BÎRGU-GEORGESCU

CONTAMINAREA — UN PROCEDEU ARTISTIC DE COMPOZIȚIE[1]

Unii dintre teoreticienii vechii folcloristici au privit contaminarea ca pe un procedeu mecanic, întîmplător, mnemotehnic. Această operație de transfer al noțiunilor se datorește concepției greșite asupra „independenței absolute" — atribuită așa-ziselor „motive călătoare", unități stilistice existente în folclor.

Fenomenul contaminării este mult mai complex, însă; el este un aspect important al actului de creație a cîntecului, al structurii sale compoziționale, avînd totodată o strînsă legătură cu circulația orală a folclorului.

Cunoscută de toți folcloriștii, contaminarea a fost semnalată încă de Hasdeu și Gaster, care o considerau: primul „ca o atracție moleculară" [2], iar al doilea datorită „unor asemănări și asociațiuni de idei fondate în raționamentul poporului" [3].

Mai tîrziu, unii cercetători[4] au acordat emoției artistului, în momentul creației, un rol primordial, situînd asociația de idei pe un plan secund. Această concluzie ni se pare exclusivistă. După părerea noastră, cele două elemente: asociația de idei și emoția artistică se contopesc, formînd un nou element pe care l-am numi (din lipsă de alți termeni) *emoție asociativă*. Proporția celor două intervenții este greu de stabilit; ambele converg spre același țel artistic: atingerea sensibilității artistice a individului, ca orice manifestare verbală.[5]

[1] Articolul este elaborat pe baza materialului *Monografiei* Năsăud, lucrare a unui colectiv de cercetători (din care face parte și autoarea) din cadrul Institutului de etnografie și folclor.

[2] „Producțiunile populare nescrise, zburînd fără control din gură în gură, se întîlnesc, se încrucișează, se confundă. Dacă două sau mai multe bucăți separate sînt omogene sau analoage, dacă ele prezintă unele puncturi de contact, dacă una ar putea să figureze ca început, sau continuațiune, ori epizod la o alta, uneori chiar prin antiteză, ele se combină împreună formînd o singură bucată." (B. P. Hasdeu, *Cuvinte din bătrîni*, vol. II, 1879, p. XX.)

[3] M. Gaster, *Literatura populară română*, Buc., 1887, p. 479.

[4] Gh. Vrabie, *Folclorul. Obiect — principii — metodă*, Buc., 1947, p. 109.

[5] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 211.

În urma cercetărilor noastre numim *contaminare un procedeu artistic de compoziție obținut prin juxtapunerea de motive similare din punct de vedere tematic sau al realizării artistice, pe baza unei emoții asociative.*

Contaminarea ca procedeu de compoziție intră în structura complexă a procesului de creație. Ea constituie schema inițială a unui cîntec, pe care apoi se grefează imaginile artistice. Fără a fi un procedeu mnemotehnic, contaminarea are o legătură strînsă cu psihicul creatorului, cu momentul desfășurării cîntecului, cu auditoriul lui. Dacă auditoriul este receptiv cîntecului executat, cîntărețul îl va dezvolta, adăugîndu-i noi motive pentru a menține starea de interes creată; totodată, însă, este obligatoriu ca și acesta să intre în atmosfera generală, să-și creeze climatul necesar pentru a putea îmbogăți piesa cîntată. Această adăugire de noi motive are ca rezultat o înțelegere mai profundă, o trăire mai puternică a sentimentelor.

Deoarece în cursul articolului vom opera în mod continuu cu noțiunea de „motiv", este necesar să precizăm inițial care este accepțiunea dată acestui cuvînt. Am numit *motiv* unitatea tematică și stilistică care reprezintă totodată o anumită atitudine a individului creator față de un fapt social, legat de mediul în care trăiește. El se poate recunoaște printr-o anumită stabilitate sintactică și stilistică, care îi face posibilă această relativă independență circulatorie dintr-un cîntec în altul. Nu prezintă un număr constant de versuri, acesta fiind determinat de conținutul exprimat, precum și de expresia artistică echivalentă.

În general, cîntecele lirice sînt formate dintr-un singur motiv, întîlnim însă destul de des cîntece formate din două sau mai multe motive, dintre care primul este de cele mai multe ori un cadru general, o pregătire a auditoriului pentru dezvoltarea ideii centrale din al doilea sau al treilea motiv.

Caracterul artistic compozițional al contaminării corectează relativa sărăcie a cîntecelor formate dintr-un singur motiv. În poeziile constituite din mai multe motive, primul dezvoltă o idee, al doilea sau al treilea sînt noi variante formale ale aceleiași idei generale sau ale aceleiași teme, încît împreună formează un tot unitar închegat, o transfigurare artistică a unei experiențe de viață.

Procedeul contaminării ajută la captarea a noi fațete ale aceleiași teme, iar funcția sensibilizatoare a fiecărui motiv are

proprietatea să transmită auditoriului sentimentele interpretului, făcîndu-se apel la imaginația lui.

Contaminarea este procesul continuu de recompunere artistică a folclorului, procedeul fundamental de evoluție a conținutului cîntecului, posibilitatea prin care se pot exprima complex stări sufletești înrudite :

„... anumite înrudiri, de multe ori numai de natură exterioară, determină cîntărețul popular să includă în cîntecul său părți din alte cîntece, care — sau formal, sau în privința conținutului — prezintă anumite asemănări.

O formă deosebită sînt așa-zisele «strofe călătoare», care se includ în orice cîntec pentru sublinierea sau evidențierea unei anumite atmosfere. Se întîmplă ca un cîntec în întregul lui să fie format din părți ale altor cîntece sau din «strofe călătoare» și ca, în ciuda elementelor de bază aparent divagatoare, să se contureze o unitate sigură în privința conținutului și a formei." [1]

Contaminarea nu este un fenomen accidental, ea face parte integrantă din concepția despre cîntec a cîntărețului, din simțul său pentru proporția versurilor.

Din cercetarea materialului informativ, care însoțește culegerile de texte, am putut constata la unii informatori conștiința existenței a mai multor motive în cîntecele lor : „făcută de mine, din mai multe cîntări și mai adăugînd și de la mine, gîndind că e mai frumos" [2] sau : „ieu le-am auzit de la femei, o vorbă aici, o vorbă la alta și ieu singură le-am strîns" [3].

În general, limita versurilor unei piese folclorice nu este constantă, ceea ce ușurează adăugarea sau eliminarea anumitor motive. Aceste operații nu se fac în mod întîmplător, ci în legătură cu starea sufletească a creatorului. Cunoscînd adevărate epopei pe diverse teme, el selectează din acestea materialul necesar pentru ilustrarea unui singur moment emoțional, după cum reiese din afirmația unui informator : *„apoi adaugi de-a urîtului că sînt bugăte"* [4] (multe).

[1] Adolf Spamer, *Die Deutsche Volkskunde*, Berlin, 1935, p. 297, capitol elaborat de Wilhelm Hansen.

[2] Vezi *Informații* 5066, Năsăud-Cluj, Arhiva Institutului de etnografie și folclor.

[3] Vezi *Text-informații* 9122, Năsăud-Cluj, Arhiva Institutului de etnografie și folclor.

[4] Vezi *Text-magnetofon* 550 bb, Năsăud-Cluj, Arhiva Institutului de etnografie și folclor.

Contaminarea este o formă a circumlocuțiunii, adică a „dezvoltării în jurul unui subiect cu scopul de a-l lumina prin așezarea lui într-un sistem de relații multiple"[1]. În felul acesta, motivele constituie o pluralitate de imagini sinonimice imperfecte, variații pe aceeași temă.

Este necesar să accentuăm dependența contaminării de sincretismul muzică-text, care constituie, după formularea lui Gh. Vrabie[2], acel *paralelism simetric* de motive, existent numai în cadrul acestei simbioze. Muzica este aceea care creează cadrul inițial, evocator, completat apoi cu textul cîntecului. Emoția ascultătorului rezultă din legătura structurală a celor două elemente.

Contaminarea este și un rezultat al caracterului liber improvizatoric al folclorului, în general. Ea este facilitată de natura de gen a cîntecului, de particularitățile lui, de compoziția liberă asociativă. Orice imagine, din cadrul unui cîntec, poate trezi în amintirea cîntărețului un alt tablou poetic, care se poate adăuga celui inițial dacă corespunde orientării generale a cîntecului, dacă prezintă același conținut de idei [3].

Contaminarea este procedeul principal, în folclor, de creare a noi cîntece pentru transmiterea de noi realități sociale, noi idei, noi sentimente.

Cîntecele pun în valoare așa-numita funcție emotivă sau expresivă a limbii și au ca scop să producă o anumită emoție [4], să informeze receptorul de starea de spirit a emițătorului. Motivele sînt uneltele de compoziție ale creatorului, cuprinzînd uneori două versuri, alteori depășind șase versuri. Legate strîns structural, *pietrificate* (după un termen des folosit), ele nu mai pot fi fărîmițate în alte elemente, deoarece unitatea codului ar fi știrbită, iar decodarea de către receptor imposibil de făcut.

Perioada de apariție a contaminării nu poate fi precizată. Din punct de vedere logic, ar fi trebuit să aibă loc după nașterea motivelor cu care este în strînsă legătură; se poate presupune însă și apariția lor sincronică.

[1] Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Buc., 1957, p. 32.
[2] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 109.
[3] S.G. Lazutin, *Compoziția cîntecului liric popular rus*, *Russki folklor*, Materiale și cercetări, nr. 5/1960, în traducerea Institutului de etnografie și folclor, p. 26.
[4] Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 214.

Din studierea materialului[1], am constatat că marea majoritate a motivelor se contaminează între ele datorită temei comune sau înrudite, legată la rîndul ei de emoția asociativă pe care-o trăiește creatorul în momentul emiterii. Dacă întîlnim cîntece ale căror motive nu au o legătură tematică structurală, ci sînt bazate numai pe elemente de formă, ele sînt, după părerea noastră, un rezultat al evoluției procedeului contaminării. Paralel cu aceste piese, circulă altele, care, în afara elementelor de formă comune, au și o tematică identică, după cum vom vedea în cadrul ultimului subtip.

Din clasificarea noastră rezultă următoarea schemă, pe care o vom analiza în continuare :

1. *Tematică înrudită.*
2. *Tematică comună.* I. Subtip : contaminare — cuvînt.
   II. Subtip : contaminare — element comun de introducere.

Tematică înrudită. În cadrul acestui tip, motivele cîntecului sînt variații ale unei idei sau ale unei teme înrudite. În cadrul noțiunii de *jale*, de exemplu, pot intra mai multe elemente : lipsă de noroc, înstrăinare, fata nefericită în căsnicie etc. Toate acestea se întîlnesc în conștiința cîntărețului, creînd ideea generală de *jale*. Procesul psihic care are loc se datorește legilor substituției și progresiei, după teoria lui Chr. Ruths : „O stare sufletească are tendința să evoce o altă stare înlocuitoare, într-un fel oarecare mai intensivă decît cea dintîi" [2]. Astfel :

I. — Spune, măiculiță, spune,
De ce n-am noroc pe lume?
— Ieu ți-am spus și ți-oi mai spune
Că tu n-ai noroc pe lume.

[1] Contaminarea este o caracteristică a folclorului, care-l deosebește de literatura cultă și care se întîlnește în toate domeniile sale : lirică, epică etc. Nu vom trata despre contaminarea formulelor de cîntec cu cele de bocet sau baladă și nici pătrunderea lor în proza populară, nefăcînd parte din sfera preocupărilor noastre în cadrul acestui articol, ci doar despre tipurile de contaminare în textele cîntecelor lirice.

[2] Apud Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 74.

II. De cînd trecui valea-ncoace,
Voie bună nu-mi pot face;
Trece-oi dealul înapoi,
Voie bună face-mi-oi.

III. Gardurile sînt de piatră,
Eu trăiesc înstrăinată;
Gardurile sînt de spini,
Eu trăiesc între străini.

IV. M-au cerut feciori din sat,
Şi măicuţa nu m-a dat.
— Nu mă da, maică, pe sate
Că vin cu desagii-n spate,
Cu desagii-mbăieraţi,
Cu ochii lăcrămaţi.[1]

Legătura logică dintre motive diferite ca tematică este explicabilă prin legătura faptelor de viaţă care le-au creat. Deşi primul motiv ne-ar putea îndreptăţi să conchidem că factorul principal al căsătoriei nefericite este lipsa de noroc, ultimul motiv revine, scoţînd în evidenţă intervenţia părinţilor în viaţa fetei. Ideea generală *(jalea)* înglobează, în cazul de faţă, o pluralitate de motive înrudite : *nenoroc, înstrăinare* etc. Simetria înlănţuirii motivelor relevă caracterul artistic al procedeului contaminării.

Nu există relaţii de formă între motivele pieselor folclorice încadrate acestui tip, în sensul existenţei comune a unei figuri de stil (metaforă, metonimie etc.) sau a unei construcţii stilistice (paralelism, monolog etc.). Realizarea artistică a fiecărui motiv prezintă o independenţă totală. Coexistenţa unor motive diferit realizate are o mare frecvenţă, neindicînd nici un fel de rigurozitate în această privinţă.

Din punctul de vedere al importanţei motivelor în realizarea desfăşurării cîntecului există o oarecare asemănare cu evoluţia frazei muzicale, deşi se deosebeşte de aceasta ca durată în timp. Arhitectonica frazei muzicale se poate descompune în motive şi mai departe în celule ale motivelor. Nu există o echivalenţă temporală între motivul muzical şi cel literar, ultimul avînd totdeauna o durată mai mare.

[1] Vezi *Text-informaţii* 9119, Năsăud-Cluj, Arhiva Institutului de etnografie şi folclor. Numerotarea latină indică la fiecare cîntec motivele, şi nu strofele.

Uneori, între motivele unui cîntec (ca și între motivele frazei muzicale) există un raport de egalitate :

I. Cine n-are dor pe vale
Nu știi luna cînd răsare;
Cine n-are dor pe luncă
Nu știi luna cînd se culcă.

II. Cine n-are-n lume dor
Să se ducă la vapor:
Că pe vîrful vaporului
Șade mama dorului,
Încălțată cu opinci,
Poartă dorul la voinici
Și de-acolo, și de-aici.[1]

Între cele două motive există o echivalență din punctul de vedere al importanței motivelor, în desfășurarea cîntecului, aceasta fiind lineară.

Din două motive, *primul* poate fi mai important pentru evoluția dramatică a cîntecului (la fel și în cazul frazei muzicale, care poartă atunci denumirea de *frază masculină*). În exemplul :

I. Vai, mînca-te-ar focul, dor,
Tu știi casa tuturor;
Și tu știi și casa mea
Cum trăiesc, dorule,-n ea:

II. Cu amar și cu necaz
Și cu lacrimi pe obraz;
Dar de lacrimi nu bag seamă,
Că le șterg cu iast'năframă,
Dar mi-e milă de obraz,
Că rămîne fript și ars...[2],

al *doilea* motiv este concluzia primului, descrierea momentului exploziv a părții de început a cîntecului, a tensiunii sufletești creată de elementul *dor*.

[1] Vezi *Text-magnetofon* 580 d, Năsăud-Cluj, Arhiva Institutului de etnografie și folclor.
[2] Vezi *Text-magnetofon* 553 s, Năsăud-Cluj, Arhiva Institutului de etnografie și folclor.

Din două motive, al doilea poate fi mai important decît primul (fapt ce are loc și în succesiunea motivelor frazei muzicale, purtînd în acest caz denumirea de *frază feminină*) :

I. Lăsai pușca ruginită,
O luai pe-o vale adîncă
Unde numai cucul cîntă.

II. Cucul cîntă, mierla zice:
— Unde ți-s banii, voinice?
— I-am băut să nu se strice,
Mîndrile să nu-i mănînce;
I-am băut, bată-i amaru,
Cînd am mers în tîrg cu caru. [1]

Primul motiv este un tablou pregătitor pentru dezvoltarea dramatică din al doilea; el pregătește doar atmosfera și cadrul pentru evoluția cîntecului.

Tematică comună. Marea majoritate a motivelor sînt contaminate conform principiului tematicii comune. Funcția cîntecului are un caracter mai intens, insistînd în special asupra unui singur sentiment, a unei singure idei, în contrast cu primul tip, care creează o atmosferă generală. Reliefarea unui singur element ar putea fi considerată o sărăcie relativă a cîntecului; profunzimea lui apare însă datorită tocmai acestei insistențe pe o singură latură, care dă o coloratură și o nuanță sensibilizatoare deosebită. Prin contaminarea pe baza temei comune se evidențiază creșterea intensității ideii, accentuarea ei:

I. Lasă-mă, doruț, mai lin,
Pînă ce-s în sat străin;
Dac-oi merge-n satul meu,
N-oi fi popă, nici birău,
Iar oi fi, dorule,-a tău.

II. Du-te, dor, la altă casă,
Batîr aicea mă lasă.
Du-te, dor, de ce mai stai?
Iau securea și te tai —
Loc la mine nu mai ai.[2]

[1] Vezi *Text-magnetofon* 544 k, Năsăud-Cluj, Arhiva Institutului de etnografie și folclor.
[2] Vezi *Text-magnetofon* 554 m, Năsăud-Cluj, Arhiva Institutului de etnografie și folclor

Nice-s pasăre, nici pui,
Nice dragă nimănui.

II. *Cînd* eram la mama fată,
De lucram, de nu lucram
Tot draga mamii eram;
Dar de cînd m-am măritat,
Lucru din mînă nu-mi pică
Și tot n-am lucrat nimică.

III. *Cînd* eram la mama mea,
Mîncam pîine de secară,
Cernută prin sită rară
Ș-o mîncam rîzînd pe-afară;
Dar de cînd m-am măritat,
Mînc pîine de grîu curat,
Cernută prin sită deasă
Și o mînc plîngînd prin casă. [1]

Tematica motivelor cîntecului exemplificat este similară, iar formula introductivă comună este, în acest caz, un adverb de timp.

Uneori, chiar și realizarea construcției motivelor este identică: un singur tip de paralelism, tautologic, progresiv, cumulativ etc. (vezi și exemplul de mai sus), totuși aceasta nu constituie o regulă. Prezența acestor formule introductive o întîlnim și la unele producții cu o construcție eterogenă (vezi exemplul cu primul vers: „Cine n-are dor pe vale...").

Există în cadrul acestui subtip o categorie de cîntece în care nu se semnalează, la motivele contaminate, decît prezența formulelor introductive, tematica fiind complet diferită. Nu s-a putut efectua o cercetare exhaustivă a materialului folcloric, totuși, din cercetările noastre parțiale, presupunem și o unitate de construcție identică a motivelor (același tip de paralelism: cumulativ sau adversativ), resimțită ca necesitate artistică de interpretul popular. Astfel:

I. *Cine*-o zis dorului, dor,
O grăit cuvînt ușor;

[1] Vezi *Text fonogramă* 5699 c, Bistrița-Cluj, Arhiva Institutului de etnografie și folclor.

Cine-o zis, leliță, lele,
O grăit cuvînt a jele.

II. *Cine* m-o făcut pe mine
I-o plăcut vinarsul bine;
Și cine m-o botezat
I-o plăcut vin pipărat;
Și cine m-o spovedit
I-o plăcut vin îndulcit. [1]

În afara formulei introductive comune, pronumele relativ-interogativ „cine", motivele acestui cîntec au și o arhitectonică identică : paralelismul cumulativ.

Contaminarea, în cazul de față, este efectuată strict pe baza elementelor de formă, după părerea noastră un procedeu mai tardiv, contemporan cu prezența unui spirit mai evoluat al creatorului popular. De altfel, frecvența sa este foarte redusă în comparație cu bogăția de cîntece contaminate pe baza tematicii *înrudite* sau *comune*.

Am introdus acest aspect în cadrul subtipului prezentat, considerîndu-l o formă evolutivă a acestuia.

În concluzie, în urma prezentării noastre, a reieșit faptul că procedeul contaminării este un procedeu artistic de compoziție, legat indestructibil de procesul de creație, de starea emoțională a creatorului popular.

El reprezintă pentru creația folclorică axa de sprijin pe care se împletesc imaginile artistice, expresiile verbale, ce au rolul de a traduce lingvistic sentimentele și ideile creatorului popular. Contaminarea — ca procedeu de compoziție propriu folclorului — prezintă o posibilitate nesfîrșită de a ne oferi noi tablouri ale unei singure teme folclorice sau ale unor teme înrudite.

[1] Vezi *Text-informații* 9005, Năsăud-Cluj, Arhiva Institutului de etnografie și folclor.

În piesa de mai sus, linia intensității este ascendentă, în motivul al doilea atingîndu-se punctul culminant. Prin contaminarea celor două motive s-a realizat o unitate artistică cu toate caracteristicile poeziei : evoluție, concentrare etc.

„Dorul", tema poeziei, apare și în primul, și în al doilea motiv ca un element animat, cu care interpretul popular are anumite relații : îl roagă (motivul I) sau îi poruncește (motivul al II-lea, care ajută la creșterea tensională a cîntecului).

Prin reluarea ideii inițiale, cu ajutorul unui nou motiv, cîntecul cîștigă în funcția sa de comunicare afectivă.

Ca și în cazul primului tip, legătura motivelor nu prezintă elemente de formă caracteristice, după cum s-a putut observa din piesa exemplificată. Motivele se contaminează pe bază de echivalență, asemănare tematică, dar nu presupun un element identic, înrudit, de formă.

Motivele sînt realizate pe baza paralelismului, acesta fiind construcția stilistică aproape universală pentru folclor [1], dar de genuri diferite (un motiv pe baza paralelismului adversativ, un altul pe baza paralelismului cumulativ etc.), ca și în cadrul tipului tematică înrudită.

Subtip : contaminare — cuvînt. În unele piese folclorice, contaminarea se prezintă sub alt aspect ; criteriul tematic unic întîlnit pînă acum se combină cu cel al elementelor de formă.

În cadrul acestui subtip, elementul de formă este subordonat elementului tematic, deoarece între motivele cîntecului contaminat există totuși o legătură tematică. Unitatea de legătură o formează un cuvînt din primul motiv (aflat mai ales în ultimul vers), a cărui noțiune în motivul al doilea este dezvoltată și amplificată. Uneori, contaminarea motivelor este atît de intimă, încît numai apariția lor izolată sau în structura altor cîntece ne semnalează posibilitatea unei existențe separate. În piesa :

I. — Dorule, de unde vii?
— De la Cluj, de la Sibii.
— Da de mîndruța ce știi?
— Știu bine că-i sănătoasă,

[1] Al. Amzulescu, *Contribuții la cercetarea structurii poetice a liricii populare*, în *Revista de folclor*, nr. 3—4, 1961, p. 7.

Şade-n fereastră şi coasă.
Nu ştiu coasă ori descoasă,
Ştiu că din ochi lacrimi varsă,
De face *fîntînă*-n casă.

II. *Fîntînă* cu trei izvoară,
Cine-o bea apă să moară.
De o bea duşmani de-a mei,
Să mai moară şi din ei.
Şi de-or bea duşmanele,
Să crape inima-n ele,
Ca să n-aibă grija mele... [1],

al doilea motiv continuă ca o explicaţie, lărgire, dezvoltare a termenului *fîntînă* din primul motiv. Contaminarea este mai greu sesizabilă, datorită continuităţii fireşti a conotaţiilor cuvîntului cheie.

În afara acestui element formal, cele două motive au comun şi un sentiment de tristeţe, mai accentuat în al doilea, deci un factor tematic. Unitatea celor două motive se obţine şi datorită agentului creator al cîntecului, interpretul popular, originalităţii sale, care ne face să simţim legăturile sensibile dintre dor, dragoste, jale. Reluat pe un alt plan, motivul al doilea este expresia gîndirii şi sentimentelor fetei, deşi cîntecul începe printr-un dialog între *dorul* personificat în interlocutor verbal şi eroul liric masculin. Acest nou element întregeşte şi lărgeşte semnificaţiile poemului.

Subtip: contaminare — element comun de introducere. În ultimul caz de contaminare, motivele cîntecelor sînt legate atît pe bază tematică, cît şi pe baza unei formule introductive comune, care poate fi un pronume relativ interogativ, un verb, un adverb etc. Aceste formule au un rol, am putea spune, apelativ. Ele solicită pentru compoziţia cîntecului motive cu aceiaşi termeni introductivi:

I. *Cînd* eram la mama mea,
Eram pui şi rîndunea,
Dragă la cîţi mă vedea;
De cînd îs la mama lui

[1] Vezi *Text-magnetofon* 1210 b, Năsăud-Cluj, Arhiva Institutului de etnografie şi folclor.

MONICA BRĂTULESCU

CÎTEVA TIPURI DE METAFORĂ ÎN FOLCLOR

Limba folclorului este în mod evident distinctă de limba populară uzuală. Altul e stilul țăranului — chiar colorat fiind — cînd transmite un mesaj „informativ", și altul e stilul folosit în folclor. Stilul folclorului este un stil deliberat „expresiv", stilul înalt al limbii populare; versificația, procedeele de compoziție specializate pe genuri, lexicul, topica, tropii vădesc la tot pasul prezența unui sistem poetic consolidat și bine delimitat de limba uzuală populară.

De bună seamă folclorul se deosebește în multe privințe de literatura scrisă. Dar tocmai sub acest aspect analizele stilistice aplicate folclorului ar putea fi fructuoase; cunoașterea structurii stilistice, a legilor și criteriilor specifice, care guvernează elaborarea folclorului, ne-ar ajuta să deslușim contururile esteticii populare, deosebirile și similitudinile acesteia în raport cu estetica literaturii.

Ca artă ce înglobează numeroase elemente arhaice, folclorul, supus unor cercetări riguroase, ar putea scoate la iveală trepte mai vechi în evoluția unor forme de stil. „Folclorul — afirmă Roman Jakobson[1] — oferă cele mai precise și stereotipe forme de poezie, deosebit de potrivite pentru studiul structurii."

Studierea folclorului românesc se impune cu stăruință; dacă în alte culturi filonul popular s-a canalizat de timpuriu spre arta cultă, la români folclorul a concentrat pe o etapă istorică îndelungată aproape toate energiile artistice ale poporului.

Datele pe care le deținem în legătură cu structura stilistică a folclorului românesc sînt în majoritatea lor vagi și de factură impresionistă. Aplicarea la folclorul românesc a metodelor de

[1] Roman Jakobson, *Linguistique et poétique. Essais de linguistique générale (Lingvistică și poezie. Eseuri de lingvistică generală)*, Paris, 1963, p. 236.

analiză poetică este foarte oportună; ar interveni ca un corectiv și ar umple un gol.

În abordarea problemei metaforei populare este recomandabilă rezerva științifică; formația noastră estetică, cunoașterea imperfectă a dialectului folcloric respectiv și a reprezentărilor legate de acesta ne pot induce în eroare. De exemplu, *cearcănul lunii* sau *cercănaș de lună nouă*, cum apare adeseori în folclor, ni se impune la prima vedere ca o metaforă neîndoielnică. Și totuși *cearcăn*, dialectal, are sensul de cerc, disc — prin asociere cu luna nu reprezintă deci o metaforă. În unele variante, întîlnim chiar în loc de *cearcănul lunii*, *cercul lunii*. Alteori, putem considera ca metafore vii metafore care în practica folclorică s-au uzat. Este poate cazul unor termeni de anatomie populară, cum ar fi, de pildă, *împărătuș* pentru omușor, sau *cupele măselelor* pentru carii dentare. S-ar putea ca aceste metafore să se afle sau să se fi aflat într-o etapă dată pe aceeași treaptă de uzură cu termenii anatomici atît de curenți: *fluierul piciorului* sau *coșul pieptului*. Ar fi de dorit ca asemenea fapte să fie verificate pe teren. Uneori, dimpotrivă, sîntem ispitiți — ghidîndu-ne după experiența noastră literară — să luăm drept metafore uzate metafore ce ar putea stîrni reprezentări relativ vii în mediul folcloric; spre pildă: *mi-e dor cu sete, mă topesc de dor* etc. Erori de acest fel se pot comite și în analiza stilistică aplicată literaturii, cu deosebire literaturilor mai vechi: „Cutare arhaism modern este lipsit de valoare expresivă la Molière și resimțit ca un neologism de Ronsard. De asemenea, cutare cuvînt, perfect neutru într-o cămăruță oarecare, poate lua un relief deosebit într-un salon." [1]

În cercetarea de față, ne propunem să înfățișăm doar cîteva metafore populare: tipuri rudimentare, de tranziție și tipuri complexe, vădind un concept modificat al metaforei.

O categorie de metafore în folclor mărturisesc un stadiu incipient în formarea noțiunii de metaforă. Substituirile metaforice de acest tip sînt uneori parțiale oscilînd și spre alți tropi. Adeseori, convenții stilistice sau formule introductive justifică prezența metaforei. Aceste metafore sînt în general facile și transparente. Cheia metaforei însoțește întot-

[1] Pierre Guiraud, *La stylistique (Stilistica)*, Paris, 1954, p. 63.

deauna metafora, coalescența[1] — apariția în același context a termenului propriu și a celui figurat — este o trăsătură tipică pentru această categorie de metafore.

Una dintre aceste metafore rudimentare este *antiteza slavă*, cum o numește Bogatîriev, sau *paralelismul negativ*, în terminologia lui Roman Jakobson. Iată cum definește Bogatîriev acest trop: „Într-una din formele ei antiteza slavă constă dintr-o propoziție interogativă, un paralelism negativ constituind răspunsul negativ la întrebare și, în sfîrșit, dintr-o confirmare"[2]. Bogatîriev deosebește și un al doilea tip de antiteză în care lipsește întrebarea; schițează pentru amîndouă tipurile aria lor de răspîndire la slavi. Roman Jakobson prezintă paralelismul negativ ca „negarea stării metaforice în favoarea stării reale"[3]. Prezența acestui procedeu stilistic în folclorul românesc nu este amintită; de altfel, autorii citați tratează tema antitezei sau paralelismului negativ în treacăt, încadrînd-o unor demonstrații ce urmăresc alt obiect.

Antiteza sau paralelismul negativ este de fapt o metaforă infirmată, însoțită de dezlegarea ei. Iată o formă răspîndită a acestui tip de metaforă: „Pe sub soare, pe sub lună, / Trece-un șoim c-un șarpe-n gură. / Și nu-i șoim cu șarpe-n gură, / Și-i bădița Ionel, / Care m-am iubit cu el" (Pamf., *Ctc. țară*, 202-21).[4]

[1] Prezența relativ învecinată (în același context) a metaforei și a obiectului substituit de aceasta. Termenul *coalescență* este folosit de L. Hjelmslev în *Prolegomena to a theory of language (Introducere la o teorie a limbii)*, Baltimore, 1953, cap. XVIII; Toma Pavel, în articolul său *Description structurale de la métaphore poétique (Descrierea structurală a metaforei poetice)*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, București, 1962, pp. 14—15 — cercetează metafora sub raportul coalescenței.

[2] V. P. G. Bogatîriev, *Nekotorîie zadaci sravnitelinogo izucenija slavianskih narodov (Cîteva probleme ale cercetării comparative a eposului popoarelor slave)*, Moscova, 1948, p. 44.

[3] V. Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 237.

[4] În cuprinsul cercetării noastre utilizăm următoarele abrevieri:

A.I.F. fg. = Arhiva Institutului de folclor, fonogramă.
Bîrlea = I. Bîrlea, *Balade, colinde și bocete din Maramureș*, București, 1924.
Bud. = Tit Bud, *Poezii populare din Maramureș*, București, 1908.
Dens., *Haței* = Ovid Densusianu, *Graiul din Țara Hațegului*, București, MCMXV.
Drăgoi, *303 colinde* = Sabin Drăgoi, *303 colinde cu text și melodie*, Craiova, 1931.
Gor. *Gh.* = Artur Gorovei, *Cimilîturile românilor*, București, 1898.
Pamf., *Ctc.țară* = Tudor Pamfilie, *Cîntece de țară*, București, 1913.
Pamf., *Ctc.stea* = Tudor Pamfilie, *Culegere de colinde, cîntece de stea și plugușoare*, București, f.a.
Pap. Mar. = Tache Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, București, 1925.
Teculescu = Horia Teculescu, *Pe Murăș și pe Tîrnave, flori înrourate*, Sighișoara, 1929.
Țip. = Alexandru Țiplea, *Poezii populare din Maramureș*, București, 1906.
Viciu = Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, București, 1914.

Cifrele care urmează după abrevieri indică paginile din volum unde se află textul citat.

Procedeul se folosește de următoarea schemă: a) substituirea metaforică propriu-zisă (în exemplul nostru: „șoim c-un șarpe-n gură"); b) propoziție negativă, care răstoarnă metafora ca fiind neveridică („Și nu-i șoim cu șarpe-n gură"); c) clauză explicativă, în care se dă cheia metaforei inițiale („șoim cu șarpe-n gură" = bădița Ionel).

Substituția metaforică este cîteodată parțială, ca în versurile următoare: „În pădure deasă, deasă, / Îmi ploia, ploia di varsă; / Ș-asta nu-i ploaie curată, / Ce lacrimi di la o fată" (Dens., *Haței*, 201—CCLXXVI). Negația: „Ș-asta nu-i ploaie curată" sugerează pentru clauza inițială un dublu sens: pe de o parte, *ploaie* în sensul propriu, pe de altă parte, *ploaie* ca metaforă cu înțelesul care ne este dat în versul explicativ — *ploaie* = *lacrimi de la o fată*. Îmbinarea dintre planul realității obișnuite și planul metaforic este mai evidentă într-o variantă ca aceasta: „Nu-i ploaie, mamă, curată — / Ci-i cu lacrimi mestecată". Alteori, clauza explicativă menține metafora inițială, căreia îi aduce doar un plus de precizie, ca de pildă: „Mîndra, de făloasă ce-i, / Merge-n tîrg după cercei; / Că cerceii-s auriți, / *Dinții ei îs ruginiți; / Nu-s ruginiți de rugină, / Ci-s ruginiți de bătrînă*" (Teculescu, 192—496). *Ruginiți* cu aplicare la dinți persistă ca metaforă și în clauza explicativă.

Uneori, procedeul metaforei infirmate este eliptic. Iată un caz în care metafora inițială este doar implicată: „Nu învîrtesc vîrtelnița,/Ci-nvîrtesc mintea lui N." (Bîrlea, II, 336—12). De obicei, însă, lanțul metaforă-negație-cheie este complet, ba chiar adesea amplificat. Astfel, metafora inițială poate fi dublă ca în exemplul următor: „De la noi / Și pîn' la voi / Numai *stele* / Și *rubele;*/ Nu-s nici stele, / Nici rubele, / Ci-s chiar dragostele mele" (Pamf., *Ctc. țară*, 103—38). Alteori, una și aceeași metaforă are o cheie dublă: „Zori, zori, zori, / Cîmpuț cu flori; / Acela nu-i cîmp cu flori,/ Ci-i *raiul al luminos*/Și *corona lui Hristos*" (Bîrlea, 102—22).

În unele colinde laice, metafora *soare-răsărit* substituie un număr mare de elemente: cirezi de vaci, herghelii, turme, care cu grîu etc. „Tot soare răsare; / Soare nu răsare, / Ci vouă vă vine / Tot cirezi de vaci, / Vacile zbierînd, / Viețeluși sugînd, / Din codițe dînd. / ... Tot soare răsare; / Soare nu răsare, / Ci vouă vă vine / Tot turme de oi, / Oile zbierînd, / Din codițe dînd. / ...Tot soare răsare; / Soare nu răsare, / Ci vouă vă vine / Herghelii

de cai, / Caii nechezînd, / Mînzuleți sugînd, / Din copite dînd. / ... Tot soare răsare; / Soare nu răsare, / Ci vouă vă vine / Tot care de grîu, / Care scîrțîind, / Cărăuși mîind. / ...Tot soare răsare; / Soare nu răsare, / Ci vouă vă vine / Murgu-mpodobit, / Cu frîu poleit, / Cu șea de argint." (Pamf., *Ctc. stea*, 15) Dezlegarea metaforei nu se mai rezumă, ca în exemplele precedente, la una sau două clauze explicative, ci se extinde pe întreaga colindă; din procedeu de stil, metafora infirmată devine procedeu de compoziție. Pentru a nu se pierde legătura cu metafora inițială: „*Tot soare răsare*", aceasta e repetată de cîteva ori în cursul colindei. Repetiția nu aduce monotonie; reliefează metafora soare-răsărit, care, prin substituiri succesive, capătă sensul global de belșug agrar.

Alteori întîmpinăm o succesiune de metafore infirmate, care substituie unul și același element: „S-o tăiat ogor; / Nu tai ogor, / Fără leg junghiurile lui N. / Samăn cînepa; / Nu samăn cînepa, / Ci leg junghiurile lui N. / Culeg cînepa; / Da nu culeg cînepa, / Ci leg junghiurile lui N. / Topesc cînepă; / Da nu o topesc, / Ci leg junghiurile lui N. / Meliț cînepa; / Da nu o meliț, / Ci leg junghiurile lui N. / Trag cînepa; / Nu o trag, / Ci leg junghiurile lui N." etc., ultima metaforă infirmată din lanț fiind: „Cos cămeși; / Nu cos cămeși, / Ci leg junghiurile lui N." (Bîrlea, II, 351—29).

După cum se poate observa, nu e vorba de un cumul de metafore infirmate făcut la întîmplare; în înșiruirea lor, metaforele, care apar simetric din 4 în 4 versuri, se află una față de cealaltă într-un raport logic — înfățișează progresiv etapele semănării și prelucrării cînepii. Cheia „*Leg junghiurile lui N.*", identică pentru întreg șirul de substituiri, reprezintă tocmai elementul pe care textul — descîntec de junghiuri — urmărește să-l sublinieze; în forma vie a practicii, repetarea obsedantă a aceluiași vers îndeplinea probabil un rol de exorcizare.

Succesiunea metaforelor infirmate apare uneori în forme mai complexe: „Ard munții Galareului; / Ba nu ard munții Galareului, / Ci arde turnul bisericii; / Ba nu arde turnul bisericii, / Ci arde clopu-n cap la ursîtu mnieu; / Ba nu clopu-n cap, / Ci capu-n clop; / Nu capu-n clop, / Ci cămașa pe spate; / Ba nu cămașa pe spate, / Ci spatele-n cămașe; / Ba nu spatele-n cămașă, /

Ci opincile-n picioare; / Ba nu opincile-n picioare,/Ci picioarele-n opinci" (Bîrlea, II, 335—11). În acest tip de succesiune, înlănțuirea dintre metaforele infirmate este mult mai strînsă decît în exemplul anterior. Conform schemei obișnuite a procedeului, metafora inițială: *„Ard munții Galareului"* este tratată ca o eroare după care urmează corijarea ei prin negație: *„Ba nu ard munții Galareului"*. Cheia metaforei inițiale — *Ard munții Galareului = arde turnul bisericii* — este înfățișată ca o nouă confuzie, ce joacă rolul de metaforă inițială pentru următoarele trei versuri: *„Ci arde turnul bisericii;* / Ba nu arde turnul bisericii, / Ci arde clopu-n cap la ursîtu mnieu". Metaforele infirmate decurg astfel unele dintr-altele; ultima treaptă a fiecăreia (clauza explicativă) devine prima treaptă (metafora inițială) a lanțului următor. Prezentarea metaforelor sub forma unor repetate erori, ca și amînarea dezlegării finale, imprimă descîntecului o anumită tensiune.

În exemplele citate, metafora inițială este prezentată la afirmativ ca o constatare pozitivă. Există și un al doilea tip de metaforă infirmată; schema rămîne aceeași, cu deosebirea că metafora inițială este introdusă sub forma interogației. Este metafora infirmată definită de Bogatîriev, tip foarte răspîndit la slavi, destul de frecvent și la noi. Iată o asemenea metaforă infirmată: „Ce mi-ș bate vîntu lin, / Vîntu lin din cear sănin? / Grăia maica către fică: / Cesta nu e vîntu-n lin, / Ceștia-s peținori de-ai tîi" (A.I.F. fg. 8331 c, Almăș, Ilia, Hunedoara). Procedeul se realizează dramatic, de obicei, prin dialog; metafora inițială fiind o interogație, negația și dezlegarea metaforei devin implicit răspunsuri.

Adeseori, metafora inițială este dublă: (metafora *a*) „Nu știu, pomii-s înfloriți? / (metafora *b*) Ori doară pe munți a nins?"; urmează apoi infirmarea așa-zișelor ipoteze: „Nici pomii nu-s înfloriți, / Nice pe munți nu a nins", iar în final intervine cheia metaforelor inițiale: „Aceia-s peținorii tăi, / Vin încoa, te cer pe tine"(Bud., 69—7). *Pomii înfloriți* și *ninsoarea de pe munți*, raportate la semnificația lor (= peținori), reprezintă substituiri metaforice; în același timp, versurile: „Nu știu, pomii-s înfloriți?/ Ori doară pe munți a nins?" constituie un paralelism.

Dubla metaforă este alterată uneori cu cheia, introdusă sub forma interogativă, ca o nouă ipoteză. Se succed apoi negarea

metaforelor inițiale și dezlegarea lor. Să urmărim schema acestui procedeu într-o baladă maramureșană (Pap. Mar., 90) :

1. *Metafora* a *la interogativ* : „Că nu știu, mamă, norii-s groși?"
2. *Cheia la interogativ* : „O zinu turcii din gios?"
3. *Metafora* b *la interogativ* : „Nu știu, pomii-s înfloriți?"
4. *Cheia la interogativ* : „O zin turcii-nvăluiți?"
5. *Negarea metaforei* a : „Nici norii nu îs groși,..."
6. *Cheia la afirmativ* : „Ce zin turcii din gios."
7. *Negarea metaforei* b : „Nice pomii — nu-s înfloriți,..."
8. *Cheia la afirmativ* : „Ce zin turcii-nvăluiți."

Trei sintagme, *norii-s groși*, *pomii-s înfloriți* și *zin turcii* sînt alternate simetric și reluate în forme sintactice și funcții stilistice diferite. Sintagma : *norii-s groși* apare în versul 1 la interogativ ca metaforă și revine în versul 5 sub forma negației. Sintagma : *pomii-s înfloriți* intervine în versul 3 ca metaforă la interogativ și reapare ca negație în versul 7. Cheia metaforei inițiale este introdusă în versurile 2 și 4 la interogativ și revine ca o afirmație în versurile 6 și 8. Ca și în primul nostru exemplu de dublă metaforă infirmată, substituirile metaforice îndeplinesc și funcția paralelismului ; versurile 1 și 3 sînt substituiri metaforice și totodată elementele constitutive ale paralelismelor ce se realizează între versurile 1—2 și 3—4 respectiv.

Metafora infirmată sub forma dublei interogații este un procedeu hibrid ; pe de o parte, substituire metaforică, pe de altă parte, paralelism. Dubla ei funcție a determinat chiar trecerea ei de către unii cercetători[1] în categoria paralelismelor.

Din analiza diverselor tipuri și forme ale metaforei infirmate se poate constata că procedeul vădește, în general, un concept tulbure al metaforei. Incerte, pendulînd uneori și spre alți tropi, metaforele de acest tip reprezintă un stadiu incipient în formarea noțiunii de metaforă. Prezența acestei categorii de metafore în folclor confirmă observațiile lui Tudor Vianu : „Metafora nu este un procedeu original al spiritului (oricît de numeroase ar fi cuvintele limbii, care ne fac azi impresia unor metafore), ci un procedeu mai tardiv [...] metafora presupune un grad relativ înaintat al puterii de abstracție."[2]

[1] Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 237.

[2] V. Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957, pp. 20, 19.

Desigur, pentru logica obișnuită a substitui un obiect altuia în mod deliberat este un nonsens; printr-o convenție stilistică, însă, substituția metaforică în formele ei cristalizate depășește și exclude ideea de eroare. În procedeul popular de care ne ocupăm, metafora este tratată ca o percepție greșită, ce trebuie corectată — negația și cheia intervenind ca o restabilire a adevărului. Metaforele sînt precedate, în numeroase cazuri, de formule prin care se exprimă incertitudinea sau rezerva pentru veridicitatea substituirilor respective, ca de exemplu : *„Că nu știu, mamă"* (Pap. Mar., 90—CCCLXII); *„Pare* soare cînd răsare" (Viciu, 122); *„Doară, oare"* (Bîrlea, 10—2); *„Vouă vi se pare* / Tot soare răsare" (Pamf., *Ctc. stea*, 15); *„Nu știu, frate"* (Bud., 69—7) etc. Confuzia este în general convențională, are rolul de a introduce metafora fără a șoca logica obișnuită; în același timp, justifică răsturnarea substituirii metaforice și dezlegarea metaforei.

Pretextele care explică metafora ca o percepție greșită sînt variate :

Astfel, metafora poate fi atribuită unei confuzii vizuale, ca în exemplul următor : *„Nu știu, frate, ce văd eu;* / Nu știu, pomii-s înfloriți? / Ori doară pe munți a nins?" (Bud., 69—7)

Alteori, substituirea este înfățișată ca impresia tulbure a unei femei abia trezite din somn :

Doamna din somn s-a deșteptat
Și din gură-a cuvîntat :
— Scoal-te, frate,-ai fi dormit,
Căci *neaua* ne-a viscolit.

Bărbatul îndepărtează așa-zisa confuzie :

Culcă-te, dragă, să dormi,
Căci n-a nins, n-a viscolit,
Vînt de vară au bătut,
Au bătut, au adiat,
Flori de măr s-a scuturat.
(A. I. F. fg. 561 a, Buc.)

În unele cazuri, spaima sau emoția constituie justificarea confuziei : „Numai ea și-o cuvîntat: */—Ia ciuma că m-a mînca!* / Hei, tu, mîndrulița mea, / Nici aceia nu-i ciuma, / *Ci anume soacră-ta"* (Pap. Mar., 98—CCCLXXIII).

În descîntece, substituirea este prezentată ca un efect al puterii farmecelor. Iată o asemenea metaforă infirmată : „Și femeile-or lăsa / Foc pe vatră hopotind / Și coconii țipurind. / Și or zice așa : / — Ce doamnă, ce împărătească, / Ce mîndră de crăiasă ! / Nici nu-i crăiasă, / Nice împărătească, / Fără-i Mărie cea frumoasă" (Bîrlea, 332—7). Sub acțiunea descîntecului, fata urîtă și părăsită este luată drept crăiasă sau împărătească de către întreg satul.

Cele mai adesea substituirea metaforică este pusă pe seama naivității sau nepriceperii tinerei fete. Fata neștiutoare ia pețitorii drept nori de ploaie, vînt, pomi înfloriți sau porumbei. Mama sau fratele sînt aceia care readuc aceste substituții la planul obișnuit al realității. Metafora, negarea și dezlegarea ei sînt expuse amplu prin dialog :

(Fiica :) Maică, maică, dragă maică !
Ia eși, maică, păn'afară,
De vezi, maică, ce-i vediare,
Bate-un vînt și trăgănează,
Peană dalbă-nșieterează...

(Mama :) Fiica mea,
da luda mea,
Mare ești, puțin pricepi,
Nici atîta nu pricepi,
Că hăla nu-i vîntuț lin,
Vîntuț lin,
dint-ăl senin,
Și-s dragi pețitori di-ai tăi.

(A. I. F. fg. 6824 b, Gura-Sada, Ilia, Hunedoara)

Caracterul convențional al confuziei devine evident într-un exemplu ca acesta :

(Fata :) Pe piatra de la fîntînă,
Trece-un laș de golumbașu,
Cu glasu de fecioraș.u.

(Mama :) Luda maicii, proasta maicii,
Ludă ești, ori tu te faci ?
Nu-i acela golumbașu,
Ci-i oacheș de fecioraș.u.

(Drăgoi, *303 colinde*, 53—58)

Substituirea este parțială; metafora *golumbașu* păstrează indicii asupra obiectului substituit — *„golumbașu / cu glasu de fecioraș"*. În același timp, confuzia este aproape mărturisit prefăcută, după cum rezultă din dialogul mamei — *„ludă ești, ori tu te faci?"*

Altă metaforă rudimentară, specifică folclorului, este metafora de tip onomastic, metaforă înrudită cu porecla. Ca de exemplu : „Eu mă țin ca o cruciță, / Feciorii-mi zic diboliță, / Diboliță. Dibol prost, / De sămînță în satu nost." (Bîrlea, II, *Ctc.*, 243—84) Substituția metaforică *diboliță* nu este introdusă direct; este precedată de formula : „Feciorii-mi zic", care justifică prezența metaforei ca un apelativ : „Feciorii-mi zic diboliță". Metafora de tip onomastic nu are în mod necesar un caracter satiric sau grotesc. Este utilizată cu succes și pentru exprimarea lirismului : „Pe-a mea mîndră așa o cheamă : / Iederă mîndră cu poamă" (Bîrlea, II, str. 303—164). Sau: „Eu, mîndruț, nume ți-oi pune / Scăuneș mîndru rotat, / Dulce-ai fost la sărutat" (Țip., *Ctc.*, 458-18). Metafora de tip onomastic poate fi tratată în dezvoltarea ulterioară a versurilor ca o metaforă obișnuită : „— Spune, mîndră, cum te cheamă? / Rozmolin, de bună seamă. / De te cheamă rozmolin, / Lasă-mă să-mi ciunt un fir. / — Ciuntă, bade, și te-mpană/Că de mîni te-or fa' cătană." (Bîrlea, II, *Ctc.*, 195-11) Metafora de tip onomastic din primele două versuri devine în ultimele versuri metaforă curentă. Procesul de metaforizare depășește cadrul limitat al substituției operate în vorbire prin poreclă.

Al treilea tip de metaforă rudimentară, frecvent în folclor, este metafora de relație sau „metafora relativă la persoane", cum o numește Ernst Robert Curtius[1]. Acest tip de metaforă utilizează raporturile de rudenie, prietenie sau servitute, pentru a ilustra asemănarea, contiguitatea, familiaritatea, subordonarea sau filiația.

Astfel, pentru a exprima asemănarea și vecinătatea celor doi ochi ai omului, se folosește curent metafora *fărtați* : „ochilor, fărtaților" (Bîrlea, II, *Ctc.*, 87—239). Alteori, metaforele de relație pun în lumină familiaritatea sau atașamentul pentru un loc sau situație : *„Fost-am pruncu codrului* / Și de-amu să fiu al lui, / *Fost-am pruncu pădurii*, / Și nu m-o mîncat lupii" (Bîrlea, II,

[1] Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen - Âge latin (Literatura europeană și Evul Mediu latin)*, Paris, 1956, p. 161.

Ctc., 252—111). Foarte răspîndite sînt metaforele de relație, care subliniază permanența, instaurarea necondiționată a unei stări sau metehne, ca de pildă : „*Supărarea mni-i fărtat, / Voia rea mni-i soră dulce,* / Di la mine nu să duce / Că s-o pus găzdoaie-n casă" (Pap., *Ctc.*, 11—XLIII) sau „*Horinca-i fărtat de cruce*" (Bîrlea, II, *Ctc.*, 251—107). Relațiile de servitute exprimă de obicei subordonarea față de o pasiune, ca de pildă : „C-amu-i vremea lucrului, / *N-oi fi doică dorului*" (Bîrlea, II, *Ctc.*, 150—120), sau: „*Dorule,* ce ți-am stricat / *Că mă ții robuț legat?*" (Bîrlea, II, 46—126). Descendența naturală este folosită pentru a substitui raporturile de filiație, ca de exemplu în ghicitoarea viței, aracului și strugurilor : „*Tata* verde, / *Mama* uscat / *Face pruncii,* / Cresc la cap" (Pap., 148—CCCCLXXXIV).

Dintr-un anumit unghi, metafora de relație poate fi considerată și ca o personificare ; personificările realizate sînt însă palide, accentul cade pe raporturile dintre lucruri. Desigur, procedeul — specializat în ilustrarea unei categorii de relații — are o arie de expresivitate relativ restrînsă. Metafora de relație nu este un trop specific doar folclorului. Asemenea metafore, ocolite de literatura modernă ca locuri comune, sînt curente în literatura veche. E. R. Curtius[1] prezintă o listă de metafore de relație extrase din autorii Antichității, Evului Mediu și Renașterii ; vinul ca fiu al viței este una dintre metaforele de relație larg utilizate în Antichitate și Evul Mediu.

Folclorul face uz și de metafore complexe, cu roluri și implicații multiple. Asemenea tipuri întîmpinăm adeseori în ghicitori. Ghicitoarea este în mediul popular un joc de societate, care pune la încercare perspicacitatea participanților ; metafora, prin funcția substituirii, concizia și neprevăzutul ei, răspunde cel mai bine exigențelor genului.

În diversitatea de substituiri, folosite de ghicitoare, atrage atenția prin frecvența ei metafora *boul* ; obiectele cele mai eterogene — acul, ochii, negura, purecele, cobza, cerul etc. — sînt înfățișate prin transfer metaforic sub forma boului.

În unele ghicitori, metafora *boul* se relevă ca plină de forță și inedit ; de exemplu în ghicitoarea *Negura* : „Am o *vacă* surie, / Vine din pustie, / Cuprinde luncile / Cu brîncile". (Gor. *Gh.*, 237—1192).

[1] Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, loc. cit.

De cele mai multe ori, însă, reprezentarea concretă a boului este ștearsă, neconvingătoare; de exemplu: „Am un *bou*: el măcelărește, el rînește" (Gor. *Gh., Sfredelul*, 343—1670), sau: „Am 12 *boi*, dorm pe un căpătîi" (Gor. *Gh., Plugul*, 300—1474 a), sau: „Am doi *junci* / Cît lumea de lungi" (Gor. *Gh., Ochii*, 251—1241).

Prin deasa ei revenire în ghicitori, metafora *boul* s-a tocit. Asistăm, de fapt, la un proces de gramaticalizare — substantivul *bou* echivalează în numeroase ghicitori pronumele nehotărît; nu metafora *boul*, ci atributele care o însoțesc sugerează reprezentarea obiectului ghicitorii.

Funcția pronominală a metaforei *bou* permite alăturarea în aceeași ghicitoare a unor atribute contradictorii: „Am un bou cu coarnele dinapoi" (Gor. *Gh., Plugul*, 300—1468); „Am o vacă cu țîța în spate" (Gor. *Gh., Cana*, 38—219) sau: „Am o vacă cu buricul în spate" (Gor. *Gh., Butea*, 34—194) etc. Reprezentările care rezultă sînt baroce și absurde.

Substituirile de acest tip se îndepărtează de la conceptul metaforei. Metafora, în accepția ei generală, exprimă sintetic contingențele dintre două obiecte; pentru a se realiza în bune condiții, atît obiectul substituit, cît și elementul prin care se operează transferul trebuie să aibă o prezență convingătoare. În ghicitorile citate, verosimilul obiectului care substituie este voit neglijat; metaforele sînt inconsecvente, realizează imagini fără corespondent în realitate.

La un auditoriu cultivat, asemenea imagini ar putea stîrni asociații mitologice. Mediul popular, pus la curent cu artificiile jocului, resimte aceste reprezentări ca intenționat hibride și ilogice.

Rolul acestor metafore contradictorii este multiplu:

a) prin neobișnuitul și hermetismul lor, incită jocul, sporesc dificultatea dezlegării;

b) în același timp, asocierea unor elemente incompatibile în realitate acționează ca un semnal: atrage atenția — prin absurdul reprezentărilor—asupra caracterului convențional de joc;

c) libertatea de a substitui un obiect concret printr-un alt obiect inventat ușurează considerabil posibilitatea transferurilor. Sarcina găsirii unui obiect, care să coincidă în multe privințe cu altul, este adeseori dificilă; crearea ad-hoc a unui obiect compozit, care să comaseze atribute altfel greu de reunit laolaltă, reprezintă pentru ghicitoare o soluție ingenioasă.

Alt tip de substituire specifică ghicitorii este metafora obscenă. Numeroase obiecte, dintre cele mai neutre și inocente — cînepa, inelul, ochii, mănușa etc. — sînt definite cu ajutorul unor reprezentări obscene. La metaforele baroce, de care ne-am ocupat, substituirile nu urmăresc a se impune prin veridicitate; spre deosebire de acestea, reprezentările obscene sînt atît de clare și concrete, încît copleșesc și acoperă aproape complet obiectul pe care-l substituie. Metaforele obscene reprezintă în ghicitoare un truc, o capcană; explicitul detaliilor dă substituirilor valoare de adevăr la propriu — transferul metaforic este aproape inoperant. Primul răspuns la ghicitorile care uzează de acest tip de metaforă este de obicei obscen. Imaginile obscene au valoare de metaforă doar pentru cunoscătorii trucului; chiar și la aceștia, reprezentarea obscenă persistă, concurînd imaginea obiectului substituit.

Cele cîteva tipuri semnalate pun în lumină stadii diferite în evoluția conceptului popular de metaforă. Uneori rudimentară și facilă, alteori suplă, aservită unor funcții multiple, metafora populară se revelă ca un trop adaptat unor condiții de dezvoltare specifice.

PAVEL RUXĂNDOIU

ASPECTUL METAFORIC AL PROVERBELOR

Printre diversele forme de comunicare verbală, proverbele se comportă într-un mod cu totul special, de aceea și mijloacele de codare pe care le folosesc cunosc o subordonare mai mare față de gen, deci și o specificitate sporită, în comparație cu alte forme de comunicare literar-artistică. Din această cauză, o definire suficient de exactă a proverbelor întîmpină dificultăți, și încercările făcute pînă în prezent, deși dau sugestii fundamentale, nu reușesc să surprindă selectiv și global trăsăturile pertinente ale genului.

Un anumit caracter ambiguu face aproape imposibilă încadrarea proverbelor într-un șir de fenomene care să aparțină aceluiași tip de comunicare verbală. Definiția nu poate porni, deci, de la un gen proxim cu o sferă suficient de restrînsă pentru ca, în raport cu ea, expresiile paremiologice să constituie în mod direct o specie, paralelă cu altele. Despre schiță putem spune că este o specie a genului epic, iar genul epic îl putem include fără echivocuri în literatura beletristică. Putem să afirmăm, cu aceeași certitudine, că proverbele sînt o specie literară?

Folcloriștii le concep ca pe o specie a literaturii populare și le includ, alături de zicători, ghicitori și jocurile de copii, în așa-numitele *specii scurte*, a căror unică trăsătură comună este concizia. Și concepțiile poetice moderne acceptă definirea proverbelor ca forme de comunicare poetică, considerîndu-le „mesaje literare foarte scurte..., a căror mare densitate în factori stilistici compensează scurtimea". Dar aceste *mesaje literare*, dense în *factori stilistici*, apar ele însele, într-un discurs verbal mai dezvoltat, ca unități stilistice care dau o anume coloratură expresiei. Din acest punct de vedere, proverbele pot fi interpretate nu ca specie literară, ci — alături de metaforă, paralelism etc. — ca o categorie aparte de fapte stilistice. Frecvența lor relativ mare în limbajul obișnuit le dă, de asemenea, semnificația unor expresii pur lingvis-

tice, care apar într-un lanț contextual cu funcția unor expresii obișnuite, accidentale. Mai mult decît atît, constituind, prin conținutul lor, forme de exprimare a înțelepciunii și experienței populare, proverbele se realizează și ca o specie a limbajului filozofic, ceea ce depășește granițele mesajului poetic sau ale expresiei stilistice.

Pentru a înlătura orice echivoc, trebuie să observăm că acest caracter ambiguu este determinat nu de confuziile sau interpretările contradictorii ale cercetărilor, ci de natura genului însuși, lucru de care va trebui să ținem seama.

Dificultățile pe care le ridică considerarea unui gen proxim cu o sferă mai restrînsă și mai precisă sînt însoțite de alte dificultăți, pe care le întîmpinăm cînd vrem să stabilim seria de trăsături care alcătuiesc diferența specifică. Caracterul extrem de eterogen, din punct de vedere etnic și genetic, al proverbelor, duce la o mare varietate structurală, ale cărei trăsături generale și limitative sînt greu de precizat. Cercetătorul este obligat să includă în aceeași categorie vechi sentințe populare, poante sau replici desprinse dintr-o snoavă, formule moralizatoare în spatele cărora bănuim o fabulă, versuri izolate de contextul lor poetic, vorbe memorabile ale unui personaj istoric, maxime biblice, parabole orientale contrase într-o frază etc. și să le intuiască anume caracteristici comune.

Aceste dificultăți sînt amplificate și de existența unor trăsături care, deși nu caracterizează global toate expresiile paremiologice, au o frecvență atît de mare, încît nu pot fi excluse nici din descrierea cea mai sumară a genului. Alegoria și formele versificate apar relativ frecvent în proverbe, de aceea cele mai multe definiții date le subliniază, uneori însă cu greșeala de a le considera generale.[1]

În contrast cu cele spuse mai sus, proverbele sînt totuși ușor de recunoscut într-un context verbal și pot fi deosebite de oricare altă formă de comunicare. Într-adevăr, proverbele nu pot fi confundate decît cu zicătorile, de care le leagă nu numai numeroase forme de tranziție, ci și posibilitatea unei expresii de a avea variante-zicători și variante-proverb.[2]

[1] Vezi *Dicționarul limbii române moderne*, Editura Academiei Române, 1958, s.v.

[2] Cf. I.C. Chițimia, *Paremiologie*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, nr. 3, 1960 (IX), pp. 463–464.

Această intuire ușoară a genului, care facilitează studierea lui adecvată, ne permite totuși să credem în posibilitatea de a-i surprinde trăsăturile specifice într-o descriere succintă și definitorie. Pentru aceasta, pornind de la adevărul axiomatic că proverbele sînt forme de comunicare verbală, va trebui să le raportăm la toate categoriile care par să le includă, diferențiindu-le de ele, iar în seria trăsăturilor enumerate va trebui să le includem nu numai pe cele generale, caracteristice întreg genului, ci și pe cele parțiale.

Orice proverb reprezintă o îmbinare de cuvinte, avînd dimensiunile unei propoziții sau fraze. Dar, în timp ce propozițiile și frazele obișnuite sînt îmbinări accidentale de cuvinte, irepetabile sau repetabile accidental și avînd o valoare singulară, proverbele constituie îmbinări stabile, repetabile, avînd o valoare generală. O frază obișnuită, accidentală, este creată de un individ într-un moment singular și receptată de un alt individ (sau de un grup de indivizi) în același moment sau în momente diferite (cînd este scrisă). Ea nu poartă o informație decît într-un context care-l leagă pe emițător de destinatar; într-o comunicare mai largă, ea constituie o simplă verigă a unui lanț, nediferențiată de celelalte decît în anumite limite, incapabilă de a transmite singură un mesaj integral. Fraza-proverb există ca atare, independent de individul care o folosește sau o ascultă; ea implică prin însăși existența ei un emițător (colectiv) și un destinatar (idem), realizînd ea însăși un proces latent de comunicare. De aceea, proverbul capătă valoarea unei expresii autonome, care transmite în mod independent un mesaj și care are, în limbaj, o stabilitate relativ mare. Tipul mai diferențiat de expresie care-l înglobează este *formula*, în sensul denotativ al cuvîntului : „expresie precisă, generală și invariabilă, a unei idei, a unei relații, a unei legi etc."[1] (Luată izolat, această precizare nu ajută însă la o delimitare riguroasă, pentru că *formulele* sînt frecvente în cele mai variate forme sau stiluri ale comunicării verbale, de la limbajul vorbit pînă la cel juridic, științific etc.)

Deși au valoarea unor mesaje autonome, proverbele nu apar niciodată izolat în limbaj, ci încadrate într-un context față

[1] *Dicționarul limbii române moderne*, Editura Academiei Române, 1958, s.v.

de care se află într-un raport de determinare : contextul nu presupune proverbul, dar proverbul presupune un context. Autonomia lui relativă este determinată de faptul că proverbul nu presupune un singur context, el fiind repetabil într-o formă stabilă în contexte deosebite, nelimitate ca număr.

Stabilitatea proverbului se apropie într-un fel de cea a cuvîntului, cuvintele fiind îmbinări stabile de sunete cu o valoare semnificativă constantă, iar proverbele — îmbinări stabile de cuvinte, cu o valoare semnificativă la fel de constantă. Așa cum cuvintele sînt unități lexicale, proverbele pot fi considerate unități sintactice constituite, circulante, cu o organizare relativ fixă, care, introduse într-o „supraorganizare", capătă, ca și cuvintele într-o frază, un sens unitar, adecvat unei intenții de comunicare [1]. Ca și cuvîntul, proverbul are semnificații multiple, limitate însă de un „nucleu semnificativ", care cuprinde nu o „noțiune generală", precum cuvîntul, ci o judecată esențială, exprimînd o idee sau un adevăr general, aceasta devenind elementul fundamental și stabil nu al unei „microstructuri", ca în cuvînt, ci al unui microcontext : pentru că proverbul reprezintă el însuși o organizare verbală, un lanț de semne care alcătuiesc un context[2]. În momentul comunicării, proverbele sînt aplicate, ca și cuvintele, la „un obiect particular", mai bine zis la o *situație particulară*, iar semnificația aleasă, dintre cele multiple, corespunzînd „nucleului semnificativ", este individualizată, adaptată la situația particulară, concretă, care apare în comunicare [3]. Ceea ce le deosebește de zicători și, în general, de orice alte clișee verbale, este tocmai faptul că proverbele reprezintă unități sintactice integrale, la nivelul propoziției sau al frazei, în timp ce zicătorile, idiotismele etc. reprezintă numai părți, segmente ale propoziției sau frazei.

Raportat la cuvînt, proverbul constituie însă o unitate lingvistică mai complexă, la un nivel mai înalt de organizare a elementelor care alcătuiesc inventarul limbii. Această complexitate reiese din faptul că proverbele nu constituie ele însele elemente ale inventarului limbii, ci forme stabile de organizare, care intervin într-o comunicare verbală de proporții mai mari în virtutea unui

[1] Parafrazat după observațiile referitoare la structura cuvîntului ale Tatianei Slama Cazacu *Limbaj și context*, București, Editura Științifică, 1959, p. 160.

[2] *Ibidem*, p. 208.

[3] *Ibidem*, p. 202.

proces de selectare a materialului expresiv. Selectarea lor nu este impusă însă de o necesitate obiectivă, ele pot lipsi din comunicare fără ca stricta înțelegere a mesajului să fie prejudiciată, ci în virtutea unei rațiuni individuale a transmițătorului, care este conștient de eficacitatea lor în potențarea mesajului.

Valoarea expresivă a proverbului, rolul lui în potențarea mesajului sînt determinate de natura complexă a legăturilor contextuale pe care le implică apariția lui.

Am observat, în primul rînd, că proverbul, luat izolat, reprezintă el însuși o organizare contextuală pe care am denumit-o, adecvînd terminologia lui Riffaterre [1], *microcontext*, dar că în limbaj nu apare izolat, ci într-o organizare contextuală mai largă, pe care o vom numi, folosind aceeași terminologie, *macrocontext*. E o adecvare puțin cam forțată a acestei terminologii, dar utilă. Riffaterre o întrebuințează pentru a da o descriere generică a structurii unui mesaj poetic deja constituit, în care microcontextul și macrocontextul sînt indisolubil legate și nu au, principial, circulație izolată. În cazul proverbelor, microcontextul preexistă macrocontextului și îi supraviețuiește, microcontextul este elementul stabil, iar macrocontextul — elementul accidental, concret; microcontextul are, deci, autonomie și poate apărea într-un număr infinit de nacrocontexte, subordonate însă unui aspect general, care corespunde ideii de bază, nucleului semnificativ al microcontextului.

Nucleul semnificativ al microcontextului are însă un punct de plecare, care se confundă cu însăși geneza proverbului. Pentru orice prover · se poate presupune un moment în care a fost formulat pentru prima oară și un sens particular, adoptat unui act concret de comunicare, pe care l-a avut în momentul primei lui formulări. Depășind această semnificație inițială, în urma adaptării lui generalizate la contexte particulare deosebite, proverbul continuă să fie totuși raportat la ea și să-și contureze sensul general în funcție de ea. Se poate vorbi deci, în cazul proverbelor, de existența unui *context genetic*, ca o determinare inițială a sensului, care se mai păstrează sau nu în conștiința colectivă, dar de explicitarea căruia depinde înțelegerea integrală și profundă a mesajului.

M. Riffaterre, *Stylistic Context*, *Word*, vol. 16, nr. 2, 1960, pp. 207—218.

O serie de proverbe își au contextul genetic într-o serie de creații literare populare sau culte (snoave, fabule, poezii lirice etc.), din care s-au desprins; altele își au originea într-o serie de evenimente autentice, situații istorice, vorbe memorabile ale unei personalități etc., care le-au determinat legătura contextuală inițială („Cum e turcu, și pistolu"). În sensul cel mai larg însă contextul genetic poate fi socotit faptul particular inițial, posibil (incluzînd o experiență repetată, o observație subtilă sau o cunoștință practică), căruia i se acordă semnificația generală specifică proverbului, și care constituie, de fapt, învelișul metaforic al proverbului.

Semnificația generală specifică proverbului poate fi ea însăși interpretată ca un context. Considerat izolat, în afara oricărui context concret la care poate fi aplicat, proverbul continuă să-și păstreze sensul fundamental datorită raportării lui permanente la un *context generic*, neverbalizat, care selectează și închide întreg șirul de macrocontexte posibile, și determină valoarea semnificativă a proverbului. Contextul generic se impune printr-o experiență și conștiință colectivă, reclamînd acceptarea și recunoașterea colectivă a adevărului exprimat în proverb. Numai în limitele acestei recunoașteri, proverbul își menține unitatea sensurilor și capătă stabilitate.

Să analizăm, pentru a înțelege mai bine natura acestor contexte, următorul proverb: „O babă a vîndut o cociorvă și tot a băut aldămaș". Microcontextul îl constituie organizarea interioară a proverbului, organizare în care semnificația particulară a unui cuvînt depinde de semnificația celorlalte cuvinte. Macrocontextul îl constituie cazul concret la care este aplicat proverbul într-un discurs verbal dat (nu în general). Contextul genetic, determinat aici de o anume factură narativă a proverbului, implică recunoașterea sensului propriu al proverbului într-o determinare quasi-autentică (o anumită femeie, în căutare de pretexte prin care să-și motiveze consumul de alcool, vinde o cociorvă și intră în cîrciumă să „cinstească" evenimentul). Contextul genetic capătă însă o rezonanță deosebită prin referirea lui la anumite deprinderi tradiționale (aldămașul), precum și prin caracterul absurd al faptului concret relatat, care implică în mod evident o atitudine ironică. În sfîrșit, contextul generic îl constituie ideea fundamentală, abstractă, pe care o exprimă proverbul și care face

posibilă aplicarea lui la mai multe cazuri particulare (orice beţiv cu un rest de „conştiinţă", care îşi motivează orice păhărel de ţuică consumat).

Funcţia specifică a proverbelor în limbaj este determinată de suprapunerea acestor contexte, care imprimă mesajului o structură şi o semnificaţie aparte.

Inclus într-un macrocontext particular, concret, microcontextul (proverbul) îi suprapune acestuia contextul generic, care include cazul sau situaţia singulară în totalitatea cazurilor sau situaţiilor de acelaşi gen, dîndu-i ei înseşi o semnificaţie generală. În acelaşi timp, contextul genetic reactualizează în proverb o experienţă sau un adevăr preexistent în conştiinţa colectivă, recunoscut şi netăgăduibil.

În macrocontext proverbul nu aduce de obicei un mesaj nou, ci raportează mesajul singular la varianta lui generică, subliniindu-i şi lărgindu-i semnificaţia. În acelaşi timp proverbul reprezintă o atitudine faţă de mesajul concret, o interpretare a lui. Or, această „orientare către mesaj" determină în procesul comunicării însăşi funcţia lui poetică.[1] Raportate la macrocontext, proverbele vor avea deci permanent o valoare poetică, indiferent dacă ele însele relevă în organizarea microcontextului aspecte de ordin stilistic.

Apariţia unui proverb în macrocontext este impredictabilă din punct de vedere al limbajului obişnuit, căruia nu îi este în principiu caracteristică revenirea unor îmbinări fixe de cuvinte. Proverbul creează deci, în raport cu macrocontextul, un contrast stilistic, care obligă pe cititor sau ascultător la o decodare atentă şi precisă a mesajului. Pentru vorbitorii sau scriitorii care fac uz frecvent de proverbe, se poate vorbi de un tipar individual al expresiei, care pune pe ascultători în stare de receptivitate. Aceştia aşteaptă apariţia proverbelor în vorbirea lor ca pe ceva necesar, dar satisfacerea acestei aşteptări este imprevizibilă din trei puncte de vedere: momentul în care apare proverbul, ce anume proverb apare şi cum se leagă el de macrocontext, de ce anume elemente ale macrocontextului se leagă.

[1] Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*. În *Probleme de stilistică*, Edit. Ştiinţifică, 1964, p. 93: „Atitudinea faţă de mesaj în sine *(Einstellung)*, «centrarea» asupra mesajului ca atare reprezintă funcţia poetică a limbajului".

Funcția poetică și caracterul impredictibil al proverbelor este, în ultimă instanță, de aceeași natură cu a faptelor de stil propriu-zise. Ceea ce le deosebește de acestea este aceeași stabilitate și repetabilitate a lor în contexte deosebite, existența unor contexte generice, care le dă o semnificație independentă, aplicabilă la un șir infinit de situații particulare, deci calitatea lor de a constitui mesaje relativ independente.

Reținem, din cele spuse pînă aici, ca trăsături fundamentale și globale ale proverbelor următoarele :

a) concizia față de relativa independență a mesajului pe care îl conțin ;

b) stabilitatea organizării lingvistice și repetabilitatea ei în contexte deosebite ;

c) implicarea unui context generic și raportarea obligatorie la un macrocontext particular ;

d) valoarea stilistică în macrocontext.

În ceea ce privește trăsăturile neglobale, totuși caracteristice, ale proverbelor, acestea țin de natura organizării verbale a microcontextului însuși, și reprezintă structuri poetice dominante, care nu epuizează genul și nici nu se presupun reciproc, aflîndu-se într-un raport de constelație. Aceste trăsături sînt, în esență : *ritmicitatea, expresia metaforică* și *stereotipia sintactică*, fiecare dintre ele manifestîndu-se într-un mod specific.

Prezența expresiei metaforice în proverbe relevă o specificitate cu totul distinctă, un caz particular de manifestare a substituirii metaforice, determinat de conținutul și structura genului, de funcțiile lui complexe și de modul particular în care reclamă prezența unui context. Pentru ca să putem sublinia, în observațiile ce urmează să le facem, această specificitate, socotim necesar să reformulăm cîteva premise teoretice în legătură cu condiția generală a metaforei, premise care să constituie pentru noi nu numai un punct de plecare, ci și un sistem de referințe.

În *Notes pour une description structurale de la métaphore poétique*[1], Pavel Toma definește metafora ca pe un fenomen de sincretism lingvistic (neutralizare), în care termenul figurat F

[1] *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I, 1962, pp. 185—207.

înlocuiește termenul propriu P în contextul C. În toate contextele vorbite și scrise, F și P, aplicînd proba comutării, sînt invariante, constituie opoziții; în contextul C, între F și P are însă loc un raport de superpoziție (F înlocuiește P), diferența de sens dispare, opoziția dintre F și P se neutralizează și, în consecință, cei doi termeni intră într-un sincretism.

Ne interesează faptul că această descriere clasează în aceeași categorie toate aspectele substituirilor semantice, considerînd metafora în accepția cea mai largă a cuvîntului și determinînd, în funcție de prezența sau absența celor trei elemente (P, F și C) în mesaj, trei clase ale ei: comparația (în mesaj apar toate elementele sincretismului), metafora coalescentă (în mesaj apar numai F și P) și metafora implicație (în mesaj apare numai termenul figurat, F).

Reținem, de asemenea, sublinierea faptului că sincretismul metaforic apare într-un *singur context*, opus tuturor celorlalte situații din limba comună.

Definițiile clasice ale metaforei socotesc la fel de importantă și „conștiința unei incongruențe în identificare", cum o numește H. Werner[1]. Pavel Toma regăsește această „incongruență" în noua paradigmă, creată de sincretism însuși, determinată de faptul că termenii au același sens fundamental, denotativ, și diferă prin sensurile conotative, și precizează că efectul stilistic al metaforei se sprijină pe această a doua paradigmă.

Orice apariție a unui proverb într-un context concret (macrocontext) poate fi descrisă, în general, ca un sincretism de tip metaforic. Proverbul selectează din macrocontext o serie de elemente centrale, care descriu un caz singular sau particular (*situație, caracter individual, comportare* sau *atitudine* etc.), și le reformulează la nivelul aspectului general, în care poate fi inclus cazul singular sau particular. În actul concret al comunicării verbale, proverbul nu continuă un mesaj, ci îl reia pe cel deja exprimat, înlocuind aspectul singular sau particular cu cel general. Pentru exemplificare vom apela la unul dintre cele mai cunoscute episoade ale *Amintirilor* lui I. Creangă, și anume furtul cireșelor. După ce pozna fusese comisă, moș Vasile — păgubașul — vine la

[1] Apud Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, E.S.P.L.A., 1957, p. 23.

tatăl „eroului" să ceară ispașă. „Eroul" are mai întîi o reacție subiectivă („... și moș Vasile era un cărpănos ș-un pui de zgîrie-brînză ca și mătușa Mărioara") corectată însă imediat de o constatare obiectivă : „Însă degeaba mai clămpănesc eu din gură : cine ce are cu munca omului? Stricăciunea se făcuse și vinovatul trebuia să plătească. Vorba ceea : *Nu plătește bogatul, ci vinovatul.* Așa și tata, a dat gloabă pentru mine."[1] Reluarea faptului concret, singular, printr-o formulare generală, care include toate cazurile de același fel, este foarte evidentă în acest fragment. Aspectul singular nu se confundă cu cel general, pentru că ele se află într-o relație dialectică, în baza căreia identitatea este refuzată. În situația descrisă, aspectul general se suprapune celui singular (particular) și îl substituie, devenind o metaforă a lui. Proverbul ne apare deci, integral, ca o metaforă de tip sinecdotic. Vom spune, deci, că proverbul se realizează în macrocontext ca o *metaforă generică*, pentru că substituie faptului singular, particular, genul de fapte în care poate fi inclus.

Această substituire implică însă o corelare a elementelor selectate din macrocontext cu elementele exprimate în microcontextul proverbului, de fapt un șir de substituiri colaterale incluse în substituirea globală. Șirul de substituiri reliefează două situații deosebite, pe care le determinăm în funcție de faptul că în microcontext (proverb) toți termenii care intră în șir sînt exprimați, pe cînd în macrocontext, nu.

a) Situația cea mai simplă este cea în care unui termen central, exprimat în microcontext, îi corespunde un termen exprimat în macrocontext.

Exemplul citat mai sus este caracteristic pentru acest gen de situație. Termenilor *plătește, bogatul, vinovatul* din microcontext (proverb), le corespunde în mod clar o serie de termeni, exprimați în macrocontext de mai multe ori și în determinări diferite.

b) Situația mai complicată este aceea în care unui termen exprimat în microcontext nu-i corespunde un termen precis, exprimat în macrocontext, ci un context intern mai larg, verbalizat sau neverbalizat (context situațional).

Mai există și situația în care un termen poate să nu fie exprimat în macrocontext, ci doar subînțeles, ceea ce nu implică

[1] I. Creangă, *Opere*, E.S.P.L.A., 1953, pp. 41—42.

însă, în măsura în care el este precizat, un caz esențial deosebit de cel descris sub a).

În primul caz avem de-a face cu o substituire metaforică obișnuită, dar nu independentă, pentru că substituirea nu capătă valoare decît inclusă în substituirea globală, care se realizează între micro- și macrocontext. În al doilea caz, metafora capătă o valoare economică, pentru că ea concentrează, într-un singur cuvînt (expresie), un sens care, singularizat într-un fapt divers, concret, nu poate fi exprimat decît printr-un lanț sintagmatic mai dezvoltat. Fenomenul este atît de frecvent în proverbe (corespunde, de altfel, unei trăsături esențiale a genului : concizia), încît expresiile paremiologice au fost considerate adesea drept „economie de limbaj" sau, pur și simplu, „comodități de limbaj". În principiu nu este vorba însă de economie sau comoditate, ci de o nevoie de concentrare care investește expresia cu o putere mai mare de persuadare.

Faptul nu trebuie confundat cu caracterul inefabil al metaforei, atît de pregnant în poezia lirică, pentru că nu este vorba de imposibilitatea reformulării metaforei într-o expresie verbală proprie, fără pierderi valorice, ci de imposibilitatea de a formula într-un singur cuvînt elementul substituit.

Între elementele substituite din macrocontext și substituenții lor din microcontext pot exista, din punct de vedere semantic, două raporturi fundamental deosebite : de identitate și de neidentitate, fiecare din ele cunoscînd, la rîndul lor, nuanțări mai mult sau mai puțin pronunțate, în funcție de gradul de identitate sau neidentitate. Această situație nu este determinată decît în mică măsură de macrocontext, ea depinzînd în esență de structura semantică a microcontextului însuși. Prin urmare, putem calcula gradul de identitate sau neidentitate semantică a termenilor care alcătuiesc șirul de substituiri colaterale, analizînd proverbul izolat, neîncadrat într-un macrocontext.

Un proverb ca : „Femeia înțeleaptă își zidește casa", de exemplu, nu poate fi încadrat decît într-un macrocontext în care referirea se face la *o femeie înțeleaptă*, primii doi termeni ai proverbului avînd deci permanent o valoare proprie în raport cu termenii macrocontextului. Ceilalți doi termeni au însă o valoare

metaforică, dar nu în același grad : *casa* substituie noțiunea de familie, căsnicie, dar este o metaforă circulantă, atît de frecventă în limbajul obișnuit, încît tinde să capete valoare de metaforă lingvistică; *a zidi*, în sensul consolidării vieții familiale, cunoaște cam aceeași situație de metaforă circulantă, dar într-o măsură mai mică, deci gradul de neidentitate este mai mare.

Identitatea semantică a termenilor din microcontext, cu termenii corelativi din macrocontext, nu exclude calitatea de *metaforă generică*, pentru că termenul generic din microcontext nu se identifică cu cel individual din macrocontext, ci îl substituie cu specia din care face parte, incluzîndu-l în totalitatea indivizilor de același gen. Identitatea o considerăm, deci, numai din punctul de vedere al sistemului semiotic al limbii, pentru că în actul concret al comunicării aceeași noțiune capătă, prin cele două contexte (macro- și micro-), două valori deosebite, care, la un moment dat, se suprapun, valoarea generală substituind-o pe cea individuală.

Dacă considerăm un alt proverb : „Buturuga mică răstoarnă carul mare", observăm că cele două substantive ale lui, *buturuga* și *carul*, pot substitui într-un macrocontext orice alte substantive, denumind lucruri sau ființe, chiar și abstracțiuni, care apar în determinarea antagonică *mic-mare* și care pot fi încadrate în raportul definit prin verbul *răstoarnă*. Verbul însuși, în determinarea lui microcontextuală, poate căpăta, în raport cu un macrocontext, o valoare metaforică, fie că va substitui un sens conotativ *(a răsturna pe cineva de la putere)*, fie că va substitui verbe care denumesc alte acțiuni *(a distruge, a opri)*.

De data aceasta metafora se bazează pe o analogie, pentru că evocă un caz particular subordonat unei situații generice, dar substituie, în macrocontext, alte cazuri particulare, depărtate din punct de vedere semantic, noțional, de cel evocat, dar clasificabile în același caz generic. Vom spune deci, în acest caz, că proverbul este construit pe o *metaforă parabolică*, pentru că exemplifică printr-un caz posibil[1], cazul substituit în macrocontext, caz care, în determinările lui macrocontextuale, apare ca real și poate fi particular sau singular.

[1] Conform observațiilor lui Lessing despre parabolă, comentate de Tudor Vianu în *op. cit.*, pp. 114—115.

Metafora parabolică nu exclude caracterul generic al metaforei-proverb, ci îl amplifică într-un mod cu totul substanțial. În primul rînd, pentru că impune un sens generic însuși conținutului ei particular, vizînd nu un caz individual, ci o specie : „Toată pasărea pe limba ei piere". În al doilea rînd, pentru că în macrocontext metafora nu subordonează cazul individual pe care îl substituie ei însăși, ci unui caz generic, unei idei generale, căreia și ea îi este subordonată. Metafora parabolică se desprinde deci de contextul generic al proverbului, devenind o metaforă a lui și, prin el, o metaforă a cazului singular din macrocontext. Pornind de la faptul că metafora parabolică se bazează pe un caz particular, putem conchide că ea s-a dezvoltat din contextul genetic al proverbului.

Într-un singur caz macrocontextul determină caracterul metaforei pe care este construit proverbul, și anume acela în care o metaforă parabolică substituie într-un anume macrocontext termeni identici, din punct de vedere semantic, cu propriii ei termeni, devenind astfel, dar numai în acest caz, o metaforă generică. Un proverb ca : „Pisica blîndă zgîrie rău", se poate referi, într-un macrocontext, la orice altă ființă în afară de *pisică*, și atunci va fi o metaforă parabolică, dar se poate referi și la pisică însăși, și atunci va fi o metaforă generică.

Orice proverb, a cărui metaforă parabolică nu depășește limitele planului real, poate fi redus, în asemenea cazuri, la o metaforă generică. Pentru multe dintre ele sensul propriu al noțiunilor folosite este atît de nesemnificativ, atît de puțin raportabil la ideea de util, încît apariția ca metaforă generică este numai posibilă, nu devine o realitate. În schimb, proverbele a căror metaforă parabolică depășește condiția realului („Rîde hîrb de oală spartă", „Rîde dracul de porumbe negre, / Și pe sine nu se vede") nu pot fi reduse niciodată la o metaforă pur generică.

Din observațiile făcute pînă acum se evidențiază cîteva deosebiri substanțiale, pe care metafora-proverb le manifestă în raport cu definiția acceptată a metaforei în general.

a) În metafora-proverb nu se realizează simpla substituire a doi termeni, fenomenul de sincretism fiind determinat de suprapunerea a două contexte deosebite, care subliniază două variante

distincte ale aceluiași mesaj : varianta concretă, individuală sau particulară, determinată de intenția delimitată a comunicării, și varianta generică, incluzînd o atitudine față de mesaj, deci avînd o funcție poetică.

În afara proverbelor nu se poate vorbi de o metaforă pur generică, pentru că procesul de abstractizare și generalizare aparține gîndirii logice, pe plan lingvistic el fiind subliniat prin mijloace morfologice (articolul cu funcție generică, pronumele, adjectivele pronominale etc.). Substituirea substantivului prin pronume nu poate fi considerată ca un fenomen identic cu metafora generică din proverb (nu poate nega deci ideea de metaforă generică), pentru că acest gen de substituire nu modifică condiția de singular, particular sau general a subiectului înlocuit.

b) Metafora-proverb nu se realizează într-un singur context concret, ci într-un șir practic infinit de contexte concrete, subordonate ideii generale exprimate în proverb, subordonate deci contextului generic al proverbului. Se poate spune, în consecință, că poziția în care se realizează sincretismul metaforic, în cazul proverbului, se caracterizează prin dominarea contextului generic.

Această situație este determinată de faptul că, spre deosebire de metafora propriu-zisă, care, realizîndu-se într-un singur context, este creată o dată cu acest context, metafora-proverb, o dată desprinsă de contextul ei genetic, capătă independență și își păstrează valoarea poetică în afara contextelor concrete. Ea există ca o construcție poetică stabilă, preexistentă oricărui context concret în care apare. Această independență și stabilitate îi este asigurată de însuși contextul ei generic.

În creația folclorică, posibilitatea unei imagini poetice de a trece de la un context la altul nu se limitează la proverbe, ea fiind caracteristică, în proporții mai reduse, însă, tuturor locurilor comune și imaginilor stereotipe care populează poezia și proza populară. Locurile comune nu au însă independența relativă pe care o au proverbele, de aceea și numărul contextelor la care pot fi adaptate este mai restrîns.

Infinit este numai numărul contextelor singulare, accidentale, care pot să încadreze metafora-proverb, pentru că numărul categoriilor particulare de fenomene la care poate fi adaptată ea este mai mult sau mai puțin restrîns. Metaforele generice nu pot

fi aplicate decît la o singură categorie de obiecte, cea denumită prin însăși noțiunea centrală a proverbelor. În cazul metaforei parabolice, numărul cazurilor particulare pe care le poate substitui este cu atît mai mare cu cît metafora e mai bogată și sensul generic pe care-l reliefează mai cuprinzător.

c) Posibilitatea circulației contextuale a proverbului determină și posibilitatea modificării sincretismului pe care îl formează, prin schimbarea, de la un context la altul, a termenului marcat, intensiv, din macrocontext. Proverbul parabolic constituie, așadar, un termen extensiv constant, care poate forma în contexte deosebite paradigme sinonimice diferite, modificîndu-și sensul denotativ în funcție de sensurile denotative ale termenilor marcați din macrocontexte. Cuvîntul *copac* din proverbul : „Copacul după fruct se cunoaște" poate substitui în macrocontexte deosebite noțiuni cu determinări deosebite : om bun, om rău, om priceput, om nepriceput, obiect folositor, obiect nefolositor, unealtă bună, unealtă care nu e bună etc., etc. Asta înseamnă că cuvîntul pe care este construită metafora parabolică a proverbelor capătă o semnificație deosebită în fiecare context particular în care apare. Metafora-proverb cunoaște deci o pluralitate relativ finită de semnificații, care pendulează între contextul genetic (sensul propriu al metaforei) și contextul generic (ideea de bază a proverbului).

Complexitatea substituirii contextuale, apariția nu într-un singur context, ci într-un număr infinit (ca posibilitate) de contexte singulare, pluralitatea semnificațiilor (care nu se reduc la simple interpretări deosebite ale aceleiași metafore), iată elementele care constituiesc în esență specificitatea aspectului metaforic al proverbelor.

Metafora generică și metafora parabolică reprezintă, deci, cele două aspecte fundamentale ale metaforei în proverb, diferențierea lor și reliefarea nuanțată a diversității formelor posibile, pe care le includ, depinzînd de numărul termenilor metaforici din proverb în raport cu macrocontextul, de natura acestor termeni și de organizarea lor în microcontext.

Condiția minimă pentru ca un proverb să se realizeze ca o metaforă dominant generică o constituie prezența subiectului său în macrocontext, identitatea semantică a subiectului micro-

contextului cu termenul la care se referă în macrocontext. Aşadar, subiectul reprezentînd, din punctul de vedere al legăturilor contextuale, elementul fundamental al proverbului, constituie el însuşi metafora generică, substituind în macrocontext subiectul concret şi individual, la care se referă cu sfera noţională care îl include. Vorbim, de exemplu, cu Vasile, persoană identificată, care se scoală dimineaţa tîrziu şi nu reuşeşte să-şi termine niciodată treburile, şi i-l opunem pe Marin, altă persoană identificată, care se scoală de dimineaţă şi reuşeşte totdeauna să-şi ducă lucrul la bun sfîrşit. După ce îl mustrăm sever, îi spunem : „Cin'se scoală de dimineaţă, departe ajunge", fără să adăugăm prin aceasta un sens nou, dar subliniindu-l în chip concluziv pe cel deja cuprins în mesajul nostru. Subiectul proverbului *(cine)* substituie persoanelor identificate (Marin şi Vasile) categoria de om, din care selectează printr-un element determinativ *(se scoală de dimineaţă)* un grup cu o comportare caracteristică. Proverbul se referă, ca metaforă generică, la ambele subiecte identificate din macrocontext; pe primul îl exclude însă din sfera lui (metafora se realizează negativ), iar pe celălalt îl include (metafora pozitivă).

În raport cu subiectul generic, ceilalţi termeni ai proverbului, care intră în lanţul de substituiri, pot avea un sens direct sau un sens metaforic. Asta înseamnă că în organizarea interioară a microcontextului pot să apară sau nu substituiri metaforice. Termenii direcţi din microcontext îşi păstrează, faţă de macrocontext, calitatea de metaforă generică, pe care o subliniază, în timp ce termenii figuraţi (în raport cu subiectul) merg deja spre calitatea de metaforă parabolică. În funcţie de numărul termenilor metaforici şi de valoarea lor ierarhică se poate determina gradul de metaforizare a proverbului.

Un loc distinct în această privinţă îl ocupă proverbele care se realizează integral ca metaforă generică, neincluzînd în microcontext un sincretism metaforic. În proverbul menţionat mai sus nici unul din termeni nu reprezintă, faţă de subiect, un sens metaforic; toţi termenii se încadrează, deci, în limitele metaforei generice pe care o subliniază. Poate fi desprins din această categorie un grup de proverbe la care însăşi funcţia generică se realizează cu o slabă intensitate. Este vorba de proverbele imperative („Nu te amesteca nepoftit în vorba altora!"), care creează puternic impresia unei referiri directe, negeneralizate, la individul

concret. Metafora generică, deși mai slabă, nu este exclusă totuși, pentru că comportarea reprobată de proverb poate caracteriza orice om *(genul)*; în macrocontext, ea este însă reproșată unui singur individ. Funcția generică se realizează deci, în ultimă instanță, prin însuși faptul că proverbul constituie o îmbinare stabilă și generalizată de cuvinte, care substituie în macrocontext o formulare accidentală și singulară a aceluiași sens.

Putem spune, în cazul proverbelor integral generice, că metafora se suprapune cu contextul generic, se identifică total cu el.

Cînd în proverbul generic (prin subiect) apar unul sau mai mulți termeni metaforici în raport cu subiectul, se poate vorbi de un grad mai mic sau mai mare de metaforizare a proverbului. Metafora poate să apară izolat, în unul sau doi termeni laterali ai proverbului, fără să afecteze prea mult aspectul lui pur generic („Cine are fete multe, însoară mulți măgari"). Alteori, întreg termenul predicativ al proverbului se realizează metaforic, ceea ce determină implicarea unor sensuri parabolice („Femeia poftește și la urdă de curcă și la lapte de cuc"). În acest caz, metafora conține însăși concluzia proverbului, căreia îi conferă un plus de expresivitate. Înțelegerea de către interlocutor a acestei concluzii, deci realizarea actului de comunicare, se va baza, în consecință, pe decodarea metaforei care învăluie predicatul.

Gradul cel mai înalt de metaforizare a proverbelor cu subiect generic este realizat atunci cînd nu numai predicatul, ci și termenul care determină subiectul are o valoare metaforică („Cine sapă groapa altuia, cade singur în ea", „Cine seamănă vînt, culege furtună"). În construcțiile de acest gen, subiectul fiind exprimat printr-un pronume relativ *(cine, ce)*, clasa de indivizi la care se referă proverbul este specificată nu prin subiectul propriu-zis, ci prin determinarea lui, ceea ce face ca termenul determinativ să ocupe poziția centrală în macrocontext. Realizarea metaforică a acestui termen determinativ atrage după sine metaforizarea întregului proverb, funcția generică fiind astfel depășită și dominată de metafora parabolică. Pronumele relativ care exprimă subiectul își restrînge funcția la sublinierea și potențarea sensului generic al proverbului dominat de această metaforă parabolică. Prin pronumele relativ, metafora parabolică va fi raportată, deci, în mod direct și permanent la contextul ei generic.

Există, de altfel, o întreagă serie de factori gramaticali care, indiferent de natura metaforei care domină proverbul, au funcția de a sublinia sensul lui generic prin impunerea ideii de totalitate, prin excluderea oricărei excepții de la adevărul formulat. Acest lucru este realizat fie prin includerea categorică în total („Tot cocoșul pe gunoiul lui cîntă"), fie printr-un proces de eliminare, de excludere sau negare totală a unei posibilități, subliniindu-se în felul acesta imposibilul („Urzica nu va fi soare niciodată").

Rolul acestor întăritori generici este stimulat de faptul că ei implică în proverb și o anumită stereotipie sintactică, determinînd o evidențiere mai puternică a lui în macrocontext. Ei sînt recrutați dintre elementele care au și în limbajul obișnuit o funcție asemănătoare: *fiecare* („Fiecare-i dator cu o moarte"); *tot* („Toată pasărea pe limba ei piere"); *nici... nici* („Nici din salcie pere, nici din răchită micșunele"); *cît... tot* („Cîte flori sînt pe pămînt, toate se duc în mormînt"); *cînd* („Cînd pisica nu-i acasă, șoarecii joacă pe masă"); *unde* („Unde nu-i cap e vai de picioare"); *numai* („Numai proștii se tem de moarte"); *nici* („Nici la rai nu-i bine singur"); *nimeni* („N-a văzut nimeni gunoi de pîine"); *niciodată* („Dragostea împrumutată nu se strică niciodată"); *nicăieri* („Nicăieri ca la casa omului"); *nimic* („Nu e nimic ca sănătatea și banii"); *nici un* („Nici un răsur, fără cusur").

Cînd subiectul expresiei paremiologice constituie el însuși, în raport cu macrocontextul, o metaforă propriu-zisă, întreg proverbul capătă valoarea unei metafore parabolice. Subiectul metaforic își subordonează întreg microcontextul, determinînd, în limitele lui, un șir de termeni care, raportați la el, au o semnificație proprie. Pentru că subiectul apare, însă, față de macrocontext ca o metaforă, și ceilalți termeni ai microcontextului vor avea, în raport cu macrocontextul, o valoare metaforică propriu-zisă. Așadar, proverbele parabolice se caracterizează prin expresie directă în microcontext, și expresie global metaforică față de macrocontext. În același raport se află acest gen de proverbe și față de contextul generic, cu care nu se mai confundă, cum se întîmplă cu proverbele generice. Deosebirea constă numai în faptul că, în timp ce în macrocontext proverbul substituie un caz particular dat printr-un alt caz particular posibil, în raport cu contextul

generic el substituie prin cazul particular varianta lui generală.

Trebuie specificat faptul că anumiți termeni ai microcontextului, în special determinanții atributivi și circumstanțiali, nu sînt implicați în acest transfer metaforic, ei marcînd punctele de contact ale macro- și microcontextului cu contextul lor generic. În : „Pisica blîndă zgîrie rău", determinativele *blînd* și *rău* nu intră în structura metaforică, parabolică, a proverbului, rolul lor fiind acela de a delimita genul, clasa de subiecte la care se referă proverbul prin contextul său generic.

În cadrul proverbelor parabolice gradul de metaforizare nu mai poate fi stabilit pe baza numărului de termeni metaforici, din acest punct de vedere metaforizarea fiind globală, ci în mod exclusiv pe baza calității metaforei înseși, dedusă din raportul semantic dintre termenii proprii și cei figurați. Cu cît cîmpul semantic care include ambele elemente are o sferă mai largă, cu atît gradul de metaforizare este mai înalt și, în consecință, cu atît parabola respectivă poate fi aplicată la un număr mai mare de categorii particulare. Dacă comparăm proverbele : „Pisica blîndă zgîrie rău" și „Așchia nu sare departe de trunchi", observăm că primul nu poate fi aplicat decît la om și animale, pentru că implică un gest voluntar din partea subiectului, în timp ce cel de-al doilea își extinde aplicabilitatea și la lumea vegetală și a obiectelor neînsuflețite, implicînd — în general — ideea de determinism.

Această situație presupune însă că, în raport cu macrocontextul, gradul de metaforizare a microcontextului este relativ, în funcție de apropierea sau depărtarea semantică dintre subiectul parabolic și cel pe care îl substituie în macrocontext. Acest relativism oscilează între aplicarea pur generică a metaforei, cu pierderea calității de metaforă parabolică (atunci cînd subiectul proverbului substituie în macrocontext același subiect), și substituirea unor termeni foarte distanțați semantic de sensul propriu al subiectului din microcontext. Proverbul : „Calul de dar nu se caută la dinți" este neparabolic dacă în contextul mare referirea se face la cal, metafora proverb avînd deci numai o valoare generică, dar devine parabolic atunci cînd referirea se face la un alt animal și implică un grad mult mai înalt de metaforizare dacă darul la care se referă este oricare obiect cu un mic defect. Caracterul relativ al gradului de metaforizare este accentuat și de

adaptarea obișnuită a proverbelor parabolice la un anumit gen de contexte, deci de o selectare colectivă a contextelor celor mai frecvente în care apare. Proverbe ca : „Lupul părul își schimbă, dar năravul ba", „Corb la corb nu-și scoate ochii" etc. sînt raportate în mod obișnuit numai la cazuri umane, pentru că, în virtutea unui consens colectiv, ele implică atitudini față de anumite defecte morale.

O situație deosebită o au proverbele al căror microcontext are aspectul unei comparații („Omul bun e ca pîinea cea de grîu") sau metafore coalescente („Ochii sînt lumina trupului"). Subiectul lor are, în raport cu macrocontextul, valoarea unei metafore generice, dar termenul predicativ reformulează subiectul printr-o metaforă parabolică. Considerînd subiectul ca un element al macrocontextului, am putea interpreta termenul predicativ ca zicătoare (formulă metaforică cu rol de subliniere a unei idei). Cînd ne adresăm însă unui bolnav : „Îngrijește-ți ochii, pentru că *ochii sînt lumina trupului*", în prima lui apariție substantivul *ochi* are o determinare singulară (ochii tăi), reluarea din proverb avînd o determinare generică (ochii în general). Nu poate fi vorba, deci, de o atare interpretare, ci de o coexistență echilibrată în microcontext a metaforei generice cu o variantă parabolică a ei. Într-o formă mai dezvoltată, același aspect îl relevă cuplarea paralelă a unui proverb integral parabolic cu varianta lui generică, fiecare dintre ele cuprinzînd o judecată completă („Boul se leagă de coarne și omul de inimă"). În asemenea cazuri, proverbul generic dezleagă de fapt parabola și o fixează la o singură categorie de contexte particulare, excluzînd orice aplicare la un alt subiect decît cel din microcontextul său.

RADU NICULESCU

CONSTANTE ÎN STRUCTURA CÎNTECULUI EPICO-LIRIC DIN TRANSILVANIA, CRIȘANA ȘI MARAMUREȘ. „CÎNTECUL LUI VĂLEAN"

Avem în vedere texte din Transilvania[1], Crișana și Maramureș, ale unei răspîndite balade nuvelistice : *Cîntecul lui Vălean*[2]. Prin analiza variației am urmărit identificarea selectivă de *constante* în structura tematică și compozițională a textelor, întemeiați pe două principii metodologice elementare :

1) constantele unei entități care evoluează în serie de variante rămînînd totuși *esențial* ea însăși, *își restrîng asimptotic* nomenclatura, descalificîndu-se progresiv, sau — în eventualitatea optimă — *păstrează* nomenclatura consacrată de termenul secund al seriei inițiate de entitatea dată;

2) constantele definite de evoluția unei entități ilustrează aspecte *primordiale* ale *esenței* entității date.

Aria geografică indicată[3] a fost aleasă în virtutea particularităților stilistice și funcționale care caracterizează în linii generale genul epic în această parte a țării. Cel mai vechi text de care dispunem (*8*—cf. anexa 1) a fost cules în 1889 iar cele mai recente (*3* și *34*) în 1962. În rest, am făcut de regulă abstracție de criteriile geografic și cronologic, în primul rînd pentru că ceea ce ne-am propus este urmărirea permanențelor menținute *în ciuda* distanței care separă în timp și spațiu o variantă de alta, în al doilea rînd, pentru că numărul de texte pe care îl avem la dispo-

1 Transilvania în sens „restrîns" — cf. *Din istoria Transilvaniei*, București, 1960, ed. I, vol.I, p. 5.

2 *Vălean* — tip. V/241 în *Indicele tematic și bibliografic al baladei populare* de Al. Amzulescu, cf. *Balade populare românești*, București, 1964, p. 196 — este atestat pe o arie mult mai întinsă decît cea pe care o avem în vedere, respectiv în toate celelalte provincii istorice — Moldova, Muntenia, Oltenia, Dobrogea, Banat.

3 Nu am inclus Banatul în sfera noastră de interes, date fiind particularitățile care singularizează acest ținut atît pe plan folcloric general cît și pe planul special al condiției genului epic (cf. O. Bîrlea, *Folclorul și unele probleme ale dezvoltării poporului român*, în *Revista de folclor*, II, 1959, nr. 1—2, pp. 195—200; Al. Amzulescu, *op. cit.*, p. 80). Pe de altă parte, nu am luat în considerație Moldova de Nord, în ciuda înrudirilor notorii care leagă această zonă folclorică de Ardealul nordic, deoarece, incidental, materialul nord-moldovean de care am dispus era numericește insuficient.

ziție nu e suficient pentru demonstrații istorico-geografice concludente.

În linii mari conținutul cîntecului este următorul: pe Vălean, fecior chipeș dar muieratec și fără scrupule, o fată (o nevastă) îl ademenește îmbiindu-l cu băutură și bucate otrăvite; Vălean ospătează, se simte cuprins de rău, pleacă; acasă, ascultă mustrări materne, apoi moare. Platitudinea fabulației nu a impietat asupra proliferării — abundente — și a particularizării variantelor.

Astfel, materialul nostru include atît această versiune de factură și dimensiuni epigrafice (textul *2*):

1. Foaie verde măgheran
Asta-i horea lui Vălean.
Cînd pășea pana-i clătea,
Ochii și gura-i rîdea,
5. Sprincenile te-amăgea.
Și mă-sa îi cuvînta:
— Dragu mamii, măi Vălene,
Lumea-i plină de viclene,
Nu-ntra-n casă nechemat,
10. Nu bea pahar ne-nchinat[1].
De mă-sa n-o ascultat,
Intra-n casă nechemat[2],
Bea paharu ne-nchinat,
Și dragostea l-o strîcat...,

cît și următoarea amplă desfășurare baladescă (textul *1*):

1. Frunză verde tulipan,
Ticălosul de Vilean
Cît era săptămîna
El nimica nu lucra.
5. Cînd îi sîmbătă sara,
Cică[3] neagră pieptăna,

[1] *A închina* = „a bea din paharul unui conviv la invitația acestuia".

[2] Conținutul versului 12 indică o abatere de la cursul obișnuit al desfășurării faptelor; de obicei Vălean e provocat. Versul ar putea fi un ecou al cîntecului epic — relativ rar — *Mirele otrăvit* (cf. fișele A.I.E.F. *fg. 6165 a, fg. 5086 a, fg. 5388 a* etc.), introdusă de interpret în text ca urmare a asemănări dintre schemele epice ale celor două cîntece.

[3] *Cică* = „chică".

Ochișori negri spăla,
Murguț negru-năleca
Și pe uliță pleca,
Tot cîntînd și șuierînd.
Mîndrile-l așteptа-n drum :
— Hai, Vilene, pînă-n casă
Că-s bucatele pă masă,
Tot găini și cu pui fripți,
Din afară-s zugrăviți,
Pe dinluntru otrăviți.
O-mbucat o dată gras,
Abia sufletu l-o tras.
O-mbucat de două ori,
Ș-o oftat de nouă ori.
O-mbucat a treia oară,
Ș-o ieșit pe prisp-afară :
— Strîngeți masa, nu mănînc,
N-așterne că nu mă culc,
Dați murguțu să mă duc.
— Stai, Vilene, nu te duce,
Că te-om scălda-n lapte dulce.
— De m-ați scălda și-n borcut [1],
Tot oi căta să mă duc,
Că, de v-ar fi fost de bine,
Nu mi-ați fi dat otrăvime,
Dar așa v-o fost de rău,
Vă las, mîndră *(sic!)*, cu Dumnedzău
Și mă duc în drumu meu.
Une-o fost drumu cotit,
El cu moartea s-o-ntîlnit:
— Bună dzîua, mătușă.
— Bună dzîua, voinicè,
Că io nu-s mătușa ta,
Că io-s moartea ta
Trimasă de Dumnedzău
Ca să-ți ieu sufletu tău.
— Lasă-mi-l, nu mi-l lua,
Pîn-acasă oi afla *(sic!)*,

Borcut = „apă minerală".

M-oi întîlni cu maica.
Cîn' acasă o aflat *(sic!)*
Calu-odat'o rîncezat,
Poarta-n tri s-o despicat,
Maică-sa s-o deşteptat,
La poartă o alergat.
El din gur-o cuvîntat:
— Deşchide-mi, maică, poarta,
Că n-ajung dimineaţa.
— Deşchide-ţi-o mîndra poarta,
Căci cu ea ai dat mîna.
— Maică, nu mă blestema,
Căci n-ajung dimineaţa.
Cîn' o fost în zîuşoară,
Vilean era pe lăicioară,
Învălit în pînzişoară.
Vinè mîndra cea mai mare
Cu păr galbăn pe spinare,
Lacrămile tăte vale.
Vinè mîndra mijlocie,
Cu păr galbăn pe călcîie,
Lacrămile pîn'la brîie.
Vinè mîndra cea mai mică,
Cu păr galbăn ca de cică[1],
Lacrămile vale pică.
Frunza-n codru să urdzîcă,
Din Vilean otravă pică.
Cîntă cucu sus pe creangă,
Pe Vilean amu-l îngroapă.
Cîntă cucu-n vîrf de nuc,
Pe Vilean la groapă-l duc.
În groapă cîn' l-o băgat,
Mîndrele rău s-o cîntat[2].
De pe loc au răposat.

Primul este cel mai scurt iar al doilea cel mai amplu text de care dispunem.

[1] *Cică* = „mătase de porumb" — afirmă interpreta cîntecului (cf. fişa textului *i. 5362* A.I.E.F).
[2] *A se cînta* = „a plînge".

Majoritatea textelor sînt divizibile în 7 episoade; numai trei variante cunosc compoziția 7 + 1.

Numim *episod* celula epică care, reproducînd distinct un act de comportare, un proces, o stare, se constituie ca *unitate* logică și sintactică relativ autonomă.

Formulele introductive, chiar cînd se vor mărgini să afirme stări de fapt, vor fi considerate, așadar, *episoade*.

Episodul I. Introducere [1]. Variantele debutează diferit ca ton, cantitate de semnificație, necesitate epică și număr de versuri.

a) Paisprezece texte încep anodin cu notificarea : „Foaie (frunză) verde magheran (leuștean etc.), / Asta-i horea lui Vălean" [2], eventual introdusă mai dinamic printr-o implicație verbală oarecare : „Suflă vîntu maghiranu, / Asta-i hora lui Văleanu" *(4)*, fără vers *passe-partout* [3], dar însoțită de un vers-comentariu, o propoziție atributivă explicativă : „Asta-i horea lui Vălean, / Care n-o auzi șuhan [4]" *(23* și *24)*, sau în manieră de confesiune *(badea* însemnînd evident „badea al *meu*" [5]) : „Frunză verde mugurean, / Pe badea-l cheamă Vălean" *(11)*, de altfel fără noimă, contextul luînd imediat, și consecvent, distanță față de eroul narațiunii („Ba cînd era joi sara, / Vălean mîndru se găta" etc.).

b) Schițată dar încă echivocă în formularea : „Frunză verde tulipan, / Un voinic era Vălean" *(14, 26, 38)*, tendința de a crea de la început eroului o atmosferă *anume* se manifestă fie indi-

[1] Textul *9* conține, de fapt, numai echivalentul episoadelor VI și VII ale unui text normal, de aceea vom lua în considerație textul *9* numai o dată cu examinarea episodului VI. Descrierea episoadelor I—V va afecta prin urmare doar 38 de variante.

[2] *2, 6, 7, 17, 18, 22, 28, 29, 30, 31.*

[3] *Passe-partout* este versul care, fără a avea în genere relație logică și gramaticală cu contextul e înglobat acestuia din necesitate pur tehnică (pentru a suplini absența unui vers din grupul minimal de versuri — *cuplul* etc). V. *p.-p.* e preexistent textului și autonom, universal utilizabil fiind în limitele speciilor literare care îl cultivă (baladă, cîntec etc.). Din punct de vedere sintactic, v. *p.-p.* este fie pseudo-apoziție, cînd apare ca structură nominală — „Frunză verde leuștean" etc. —, fie propoziție independentă — „Cîntă cucul pe butuc" etc. În împrejurări contextuale propice, este plauzibil ca v. *p.-p.* să se integreze totuși, ca sens și funcție gramaticală, unui text dat.

[4] *Șuhan* = „niciodată".

[5] Cf. *Gramatica limbii române*, București, 1963, vol. I, p. 87, § 88.

rect, prin exclamații sugestive: „Frunză verde tulipan, /Drag mi-e numele Vălean" *(36)*, fie direct: prin *epitet* (adjectiv-nume predicativ!) în propoziție exclamativă introdus de un *ce* adverbial și avînd deci valoarea de superlativ absolut („Frunză verde leuștean, /Ce frumos ficior Vălean" — *16)*, prin simplă exclamare — patetică grație imperfectului, difuz și insondabil superlativă prin elipsa adjectivului — („Foaie verde leuștean, / Ce fecior era Vălean" — *8* și *35)*, prin propoziții-judecăți universale negative echivalînd, la rîndu-le, cu un superlativ de cuprindere — prin indeterminare — nemărginită („Frunză verde mugurean, / Nu-i fecior ca și Vălean" — *10*, *13*).

În două variante (cf. și I d) luările de atitudine au semn contrar. Astfel, primele patru versuri ale variantei *1* zugrăvesc un trist personaj *(Ticălosul...* etc.—cf. textul), în vreme ce varianta *19* debutează prin imprecații repetate, în discurs direct: „Foaie verde magheran, / La curțile lui Vălean / Trei straturi de magheran / Și unu-i de busuioc, / N-ai avea Vălean noroc! / Și unu-i de iarbă creață, / N-ai avea Vălean viață! / Și unu-i de tămîiță" etc., fără legătură nemijlocită cu contextul.

c) Într-un grup de 6 variante[1] introducerea — alcătuită de versiunea hipertrofică a unor versuri *passe-partout* transformate în mici momente narative — se confundă cu începutul episodului II (găteala și plecarea eroului).

În aceste variante, prezența magheranului — neutră aiurea[2] — capătă un rol efectiv în context: „Colo-n deal, pe după deal..., / Magheranu-a-nflorit, /Vălean în clop[3] l-o tomit[4]" *(15)*; prinderea florilor în clop, obicei sărbătoresc etnograficește caracteristic — gest juvenil totodată —, face în economia acestor texte oficiul de factor de contrast slujind implicit reliefării deznodămîntului. În varianta *34* magheranul pare să aibă semnificație de *semn* (în accepție magică), de simbol deci, prevestind — s-ar spune — sensul final al desfășurării faptelor: „Colo-n deal,

[1] *3*, *15*, *20*, *32*, *34*, *39*.

[2] Alegerea *magheranului* în context se înfățișează evident ca rod al necesității de a introduce, printr-un vers în rimă convenabilă, textul ce pomenește — de la început — numele eroului. Rațiunea tehnică e confirmată pe de o parte, de absența oricăror implicări ale acestui vegetal în magia, farmacopeea și legendarica populară (cf. Z.C. Panțu, *Plantele cunoscute de poporul român*, ed. a II-a, Buc., 1929, p. 163), pe de altă parte, de ușurința și frecvența cu care în diverse texte *magheran* este înlocuit cu *mugurean odolean*, *leuștean*, *tulipan*.

[3] *Clop* = „pălărie".

[4] *A tomi* = „a pune, a fixa".

pe după deal, / La curțile lui Vălean, / Răsărit-a un magheran, / Magheranu-a veștejit, / Vălean de-acas' a pornit."

d) Variantele *5, 12, 21, 27, 33, 37*, lipsite de introducere, debutează direct cu episodul II (textele *12* și *37*, injurios, cu versul: „Ticălosul de Vălean...").

Varianta *25* începe cu un preambul de 9 versuri ce ar putea sluji, formal, de introducere epică: „Magheranu foaie face, / Eu iubesc, maichii nu-i place / Și se pune-n pat și zace./ — Scoală, măicuță, din pat / Că ce-am iubit am lăsat, / Că, decît fără măicuță, / Mai bine fără mîndruță, / Că măicuță-i numai una, / Da mîndruță-i cîtu-i lumea", fără legătură cu contextul. Este vorba, vădit, de un oarecare text liric de factură vag narativă, aglutinat textului povestitor prin forța faptului că *magheran* — introductor întîmplător al textului liric — este corelativul predilect al numelui *Vălean*, și că personajele textului liric alcătuiesc același triunghi dramatic *(fecior — mamă — mîndră)* ca și în *Vălean*. Ne aflăm în prezența unui caz tipic de contaminare[1].

Nici textul *25* nu are deci *introducere* (cf. II a).

Episodul II. Toaleta și preumblarea. a) Versurile 5—10 ale variantei *1* conțin descripția cea mai amplă și mai echilibrată a preliminariilor dezastrului: toaleta și preumblarea eroului. Alte 15 variante[2] reproduc parțial și ușor variat aceleași versuri; de pildă: „Vălean mîndru se gătа / Și pe uliță pleca" *(29)*, sau: „Sîmbătа, dumineca, / Doamne, mîndru se gătа / Și la uliță ieșea" *(35)*, introducînd uneori amănunte: „...Cisme negre încălța" etc. *(22)*.

Variantele *3, 15, 20, 32, 39* — am arătat (cf. I c) — leagă inextricabil episodul II de episodul I (și textul *34* prezintă trăsături asemănătoare, cf. II c).

[1] Și varianta *13* acuză un fenomen identic: mai sus citatele versuri ale introducerii epice (I b) sînt precedate de fapt, incongruent, de un fragment liric (un cvintil): „Rău mi-a cîntat cucul mie/ Străină-n lume să-m fie./ Nice cucu nu-i de vină,/ Că-i de vină maica mea/ Că m-a făcut străinea./ Foaie verde leuștean,/ Nu-i ficior ca și Vălean" etc; cu excepția nuanței *de jale*, afinitățile între cele două texte — epic, liric — sînt nule. Pomenim cu rezervă faptul, deoarece — spre deosebire de textul *25*, text A.I.E.F., oricînd confruntabil cu documentul sonor — acest ultim hibrid ar putea fi totuși produsul unei greșeli de tipar (cf. anexa 1).

[2] *4, 7, 8, 10, 13, 14, 16, 22, 25, 26, 28, 29, 35, 36, 37* (cf. pentru textul *10*, II d).

b) Trei variante — *6, 11, 38* — reproduc numai găteala Vălеanului. Momentul mișcării este omis; contextul îl sugerează însă.

c) Restul variantelor[1] reproduce numai momentul mișcării, fie simplu: „Merge Vălean pe uliță, / Tot cîntînd din fluieriță" *(19)*, „S-o luat Vălean, luat, / S-o luat sara prin sat, / Tot cîntînd și fluierînd / Și-n frunză de păr zicînd" *(18)* etc. — eventual sprijinit de o precizare circumstanțială ce ține loc și de introducere cîntecului (cf. I e): „Cînd era Vălean mai mare, / Umbla tot prin sat călare" *(21)* —, fie descriptiv ca în versurile 3—5 ale variantei *2*, sau ca în varianta *12*, care tratează în ton apologetic momentul (cf. I b): „Sub cel deal de solovîrf / Trece-un Vălenar la tîrg, / Cu murg negru potcovit, / În frunte cu stea de-argint, / Cu coama pîn' la pămînt" etc., răsfrîngînd asupra călărețului — despre care, în afară de faptul că *există*, nu se spune *nimic* — prestigiul superbului animal evocat (pentru varianta *2*, cf. și II d).

Patru texte *(23, 24, 30, 31)* dau momentului o soluție cu finalitate explicativă: „Cînd Vălean pe-aici trecea, / Asta horă o zicea". Cîntecul — horea — este o realitate incontestabilă; Vălean obișnuia să-l cînte; ergo Vălean a existat aievea, și anume „pe-aici" [2].

Varianta *5* începe relatarea (cf. I d) la persoana I: „Pînă eram holteiaș, / Mă luam sara pe lună, / Cu pieptărașu pe mînă" etc. Interpretul se identifică cu eroul [3]. După primele 17 versuri eroul este însă strămutat — pentru restul de 17 versuri —, firesc, la persoana a III-a.

[1] *2, 12, 17, 18, 19, 21, 34.*

[2] Unii interpreți susțin autenticitatea istorică imediată a personajului. Interpreta Maria Precup (Leșu-Năsăud) declara în 1955: „Mama ne spunea că de la mama ei o auzit cîntecu și că o fost fapt întîmplat cu un ficior din Rodna, foarte frumos, care o fost otrăvit" (cf. fișa *mg. 559 h* A.I.E.F.).

[3] Această substituire — datorată poate și unei contaminări —, desprinsă din textul împrejurărilor ar putea să pară un capriciu absurd; întîmplarea devine însă — cel puțin dintr-un punct de vedere — explicabilă dacă luăm în considerație personalitatea interpretului — rebreanul Victor Scridon (n. 1888), un moșneag jovial, amator de teribilisme — și admitem că un atare artificiu i-ar fi putut amuza pe consătenii acestuia. Nu putem preciza însă în ce măsură inițiativa aparține numitului moș. Cert e doar că în zona Năsăudului circulă — sau au circulat — texte cu alcătuire asemănătoare. Folcloristul amator C. Paliciuc, din Năsăud, ne-a comunicat de pildă următorul text, culeș în 1955 de la inf. Moldovan Aurica (n. 1898) din Năsăud: „Cînd eram tînăr voinic,/ Merèm sara pe uliță/ Șuierînd, ba și cîntînd./ Mîndrile cînd m-auzè,/ Tăte-n portiță ieșè,/ Doamne, fain nume-m punè:/ Spate late de voinic,/ Buze dulci de copil mic./ Num-o c...ă de nevastă/ Scoate capu pe fereastră:/ — Măi Vălene, intră-n casă,/ Cafeiu ți-i pus pe masă/ Și rozolea fiartă-n glajă./*Iel* (N.B.!) în casă o intrat" etc. — restul textului în întregime la persoana a treia.

De un procedeu asemănător — folosirea contextual frapantă chiar din primul vers (cf. I d), a persoanei a II-a — uzează şi varianta *27*. Textul începe cu un lung monolog al mamei care se adresează, în maniera retoricii de bocet, fiului pierdut : „Foaie verde de-arţăraş, / Dragul mamii Vălinaş, / Dimineaţa te sculaşi, / Pe mîini albe te spălaşi, / Chică neagră pieptănaşi / Şi la Domnul te rugaşi : / — Dă-mi, Doamne, ce-oi cere ieu ! / Nu-ţi cer mare bogătate, / Ci-un cal bun şi sănătate, / Un cal bun de călărie, / Vreau să plec în haiducie. / Şi Domnul l-au ascultat / Ş-un cal bun căci lui i-au dat, / Un cal bun de călărie / Şi-au plecat în haiducie..." etc. Spusele mamei — mixtum compositum de reminiscenţe de basm, cîntec haiducesc, lamentaţie funebră etc. — constituie o divagaţie, de origine contaminativă, lipsită de raţiune epică suficientă : haiducia, rugăciunea, darul Domnului nu au nici o legătură cu contextul.

d) Un grup aparte îl constituie trei variante — *2*, *10*, *33* (pentru textul *2*, cf. II c, pentru textul *10*, II a) — care asociază momentului mişcării un apel matern la prudenţă : „Mă-sa-n casă sfătuia, / Soru-sa struţ [1] îi făcea : / — Vălenar, puiu mamii, / Dacă-n tîrg tu vei sosi, / Nu lega murgu de gard / Şi-ntra-n casă nechemat. / C...le, muntencele, / Poartă otrava la brîu, / Otrăvesc omu de viu. / Pe tine te-or otrăvi / Şi-al mamei Vălean n-ăi fi" *(33*—cf. nota 2 de la p. 115). În varianta *10*, sfaturilor— expuse la prezent — li se adaogă profeţii debitate în parte la imperfect, precum relatarea unei viziuni onirice („se făcea că...") : „Măicuţa Văleanului / Scoate capul pe obloc : / — Măi Vălene, măi Vălene, / Nu ieşi sara-n uliţă / Că te mîncă trei mîndruţe. / Cu una te vorovèi, / Cu una mîna dădèi, / Cu una din ochi trăgèi." La această ciudată formulare s-a ajuns prin alunecarea verbelor din ultimele trei versuri de la persoana a III-a, poziţia lor normală, la persoana a II-a, ca urmare a intercalării pseudoterţinei (care, de drept, ţine de episodul următor) în discursul mamei. Adaptarea la context a rămas nedesăvîrşită : verbele au păstrat imperfectul, formă reclamată de contextul originar.

Previziunea anticipează episodul următor.

[1] *Struţ* = „mic buchet de flori folosit ca ornament".

Episodul III. Întîmplări pe uliță. a) Opt texte [1] se mulțumesc să consemneze *nemijlocit*: „Cîte fete le-ntîlnè, / Văleanu nu alegè — / El cu toate povestè" *(32)* sau: „Cîte fete întîlnè, / Pe toate le cuprindè " *(4)*, mai detailat: „Cu trei mîndre se-ntîlnè, / Cu una mîna tindea, / Cu alta inel schimba, / L-alta gura săruta, / Dar muierea lui de-acasă / O ținea că nu-i frumoasă" *(13)*.

b) Majoritatea variantelor recurg însă la procedee *indirecte* pentru a defini situația și personajul: se descrie numai obștească reacție feminină la apariția eroului în uliță. Reacțiile sînt polare:

fie *ostilitate* (niciodată motivată explicit), ilustrată de șase variante [2]: „Care fete-l auzè / Lămpile-n casă stingè, / Focu-n vatră-l potolè" *(3)* sau: „Care fete-l auzè / Închidè ferestrele" *(17)*;

fie, dimpotrivă, *entuziasm*, exprimat nuanțat în 16 texte: „Cîte fete-l auzè, / Focu-n vatră-l dezvelè, / Lumini dalbe aprindè" *(29* și *38)*, uneori explicit motivat: „Care mîndră-l auzè, / Focu-n vatră-l aprindè, / Gînè c-a mere la iè" *(15)*, manifestat sobru: „Cîte fete îl vedè, / Toate din grai îi grăiè" *(12)*, „Cîte fete-l întîlneau, / Toate bună ziua-i dau" *(21)*, „Cîte mîndre-l auzè, / Toate la poartă ieșè (Toate cu mîna-i făcè)" *(29* și resp. *23, 24, 30, 31, 36, 39)*, sau, dimpotrivă, fără sobrietate: „Cîte mîndre îl vedeau, / Toate din ochi îi trăgeau (făceau) / (Și cu geana îi trăgeau) *(14* și resp. *26* și *37)*; „Cîte mîndre îl vedea / Toate prin casă-l chema" *(28)*.

c) Într-un ultim grup de variante, Vălean este *așteptat* de numeroase mîndre, nane etc.: „Șapte mîndre-l așteptau, / Toate pe rînd îl strigau" *(6)*. Variantele *1* (vers. 15, 16) și *11* („Șapte nane-l așteptau / Cu cinuța încălzită, / Jumătate otrăvită") ca și varianta *27* (în care Vălean e primit cu un fast demn de Venusberg: „Șapte mîndre-l așteptau, / Două poarta-i deschideau, / Două calul i-l luau, / Două-n casă mi-l băgau, / D-alta mîncare făcea" etc.) anulează surpriza catastrofei prin dezvăluirea pregătirii crimei.

d) Din patru variante (*2, 10, 25, 33*) episodul III lipsește.

[1] *4, 8, 13, 16, 20, 32, 34, 35.*
[2] *3, 5, 7, 17, 18, 19.*

Episodul IV. Invitația. a) Majoritatea textelor indică un singur factor cu inițiativă malefică, pe fondul ostilității unanime pasive sau al bunăvoinței generale : „Numai o c... ă de nevastă / Scoate capu pe fereastră : / — Hai, Vălene, hai în casă ! / Că-i cofieu cald pe masă, / Și vin roșu în fereastră, / Și bărbatu nu-i acasă" *(19)*; aceleași versuri sînt reproduse cu mici variații și îmbogățiri de alte 19 texte. [1]

Din variantele *1* (cf. vers. 10—15) și *26* lipsesc versurile în care se precizează *cine* este autorul invitației.

În zece variante [2] invitația nu mai este formulată de o „nevastă" oarecare, ci de „mîndra Văleanului" sau de „mîndra lui acas' uitată" *(22)*, situație care sugerează mai limpede motivele ucigașei.

b) Textele *2*, *10*, *33* și *35* eludează episodul invitației.

În variantele *11* și *27* felonia anume a „nevestei" — respectiv invitația — nu-și mai găsește locul deoarece, am arătat (cf. III c), Vălean este *așteptat* și primit de „șapte mîndre" etc.

Episodul V. Crima. a) Varianta *1* (vers. 17—34) conține versiunea cea mai întinsă și mai substanțială a episodului. În medie, episodul V e însă obiectul unei tratări austere : „Vălean în cas-o intrat, / Dîn cofeu o gustat / Și prin cap l-o săgetat / Și acasă o plecat" *(3)* ; „El în casă ș-o dîntrat, / Dîn cavei ș-o gustat, / Dîn rojole [3] o-ncinat. / — Rămîi, mîndră, sănătoasă / C-amu-s cu boalele-n oasă." *(36)*. În termeni asemănători soluționează acest episod și alte 12 texte. [4]

În textul *6*, Vălean pare suspicios : „—Ia, Vălene, ia și bè ! / — Ian încină, mîndra mè ! / — Io mi-am băut partea mè, / Asta-i pentru dumneata." În rest, episodul se desfășoară normal : „El paharu o-ncinat / Și prin cap l-o săgetat" etc.

Textele *2* (vers. 10—12) și *33* rezolvă episodul V prin consemnarea nesocotirii sfaturilor materne : „De mă-sa n-o ascultat, / Murgu de gard l-o legat, / Intrat-a-n casă nechemat, / Beu pahar ne-ncinat. / El paharu l-o băut / Și căputu l-o durut."

[1] *3, 4, 5, 6, 7, 12, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 25, 29, 30, 31, 32, 34, 38.*

[2] *8, 13, 14, 22, 23, 24, 28, 36, 37, 39.*

[3] *Rojole* = „băutură răcoritoare preparată din fragi, smeură" etc.

[4] *4, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 25, 27, 30, 38, 39.*

b) În 18 variante episodul apare alterat (trunchiat, contaminat etc.) :

Opt variante[1] nu consemnează în episodul V nici o aluzie la crima în curs de desfășurare : „Vilean în cas-a intrat / Și din cafei a gustat. /—Rămîi, mîndră, sănătoasă, / Că mă duc la maica-acasă" *(7)*. În varianta *12*, Vălean invocă pentru a pleca motive neașteptate : „Sara bună, mîndra mea, / Că io nu mai pot ședea. / Rău mă strîng opincile / Și-mi flămînzesc vitele. / El acasă c-o plecat" etc.

Varianta *37* se termină brusc cu episodul V : „Văleanu-n cas' o-nturnat, / Din cafei că o gustat, / Din rozoliș o-nchinat : / — Să fii, mîndră, sănătoasă,/Că mi-ai băgat boala-n oasă. / — Să fii, bade, sănătos,/Că mi-ai mulțumit frumos" — final prematur, efect conjugat al unei contaminări și al unui lapsus.

Textele *22, 26, 34, 35* omit segmentele inițial (primirea invitației) și central (otrăvirea) ale episodului V, în vreme ce textele *5, 20, 21, 23* și *28* omit segmentul final (întoarcerea acasă), toate păgubind în coerență.

Momentul întoarcerii lipsește și din varianta *24*, în care instrumentul crimei este nu otrava ci un obiect contondent : „Cînd Vălean pragul călca, / Peste frunte mi-l lovea" etc.

c) Textul *10* ignoră episodul V.

În cîteva variante segmentul final al episodului V — întoarcerea la casa părintească — se constituie, hiperdezvoltat, în episod autonom :

Episodul V bis. Întîlnirea cu moartea. Numai trei texte cunosc acest episod *accesoriu* : textul *1* (versurile 35—45), *6* („Dar pe drum cum el mergea, / Moartea mereu îl cerca. / El la moarte se ruga : / — Fii bună, moarte, mă lasă / Pînă ce-oi sosi acasă") și *33* („El tare s-a supărat / Și pe murg a-ncălecat. / El atîta și-a venit / Și cu moartea s-a-ntîlnit : / — Bună ziua! — Sănătos, voinicule! *(sic!)* / — Unde mergi? De unde vii? / — Ce mă-ntrebi, că bine știi. / — Na tu, moarte, car cu boi, / Îngăduie-mi un ceas ori doi *(sic!)*/ Na tu, moarte, talerii, / Păn-acasă-ngăduie"). De fapt, ne aflăm în prezența unei *conta-*

[1] *7 8 12, 13, 14, 29, 31, 32.*

minări: a fost integrat cîntecului episodul central a unei alte balade, *Vîlcu și ciuma* [1], care prezintă analogii cu *Vălean*.

Pe plan tematic acest incident reprezintă, în corpul cîntecului, intrusiunea cea mai substanțială de fabulos; pe plan psihologic, el amintește o trăsătură caracteristică a mentalității mediului folcloric: setea de concret.

Episodul VI. Acasă. Componentele fundamentale ale episodului sînt: *cererea eroului* de a i se deschide poarta și pregăti așternutul sau de a i se da altminteri asistență, și *jelania mustrătoare* a mamei (surorilor).

a) Varianta *32* oferă episodului VI soluția cea mai somptuoasă: „— Fă-mi, măicuță, patu tău / Că mie mi-i tare rău, / Măicuță, patu cel mare, / Că mă doare capu tare. / — Vai, Vălene, dragu maichii, / De cînd sînt pe-acest pămînt / Așa beat nu te-am văzut. / — Da nu-s beat de băutură, / Că-s beat de fermecătură, / Că pe min' m-au fermecat / Mîndrele din Țeligrad, / Cu așchiță din portiță, / Cu păr galben din cosiță. / — Io ț-am spus, Vălene, spus / Că mîndra te pune sus. / Că ț-am spus și ț-oi mai spune / Că mîndra te pune bine"; între altele, pasajul ilustrează pe de o parte obsesia — comună odinioară — a magiei malefice, pe de altă parte statutul — de așezare fabuloasă cu situare geografică imprecisă și faimă difuză — al *Țarigradului* în folclor. Alte treisprezece variante [2] reproduc mai mult sau mai puțin detailat aceeași structură: „ — Deschide, mamă, poarta, / Căci mă doare rău fruntea. / Nu ț-am spus, Vălene, ție,/ Mîndrele capu ț-or pune! / — Spusu-mi-ai, măicuță, spus.: /Nu l-or pune, că l-au pus" *(30)*. Textul *30* se termină cu episodul VI! În variantele *13* și *25* segmentul reproșurilor este reduplicat în episodul VII (cf. VII a și c).

În trei variante — *1* (vers. 50—57), *9*, *33* — mama răspunde cu parapon fiului beteag: „— Măicuță, mă doare capu, / Du-te și-mi așterne patu... / — Ba eu nu, că ț-am tot spus / Că mîndrele te pun sus. / Spusu-ț-am, lua-te-ar dracu, / Mîndrele ț-or pune capu" *(9)*.

[1] Tipul I/27 în *Indicele tematic...* — cf. Al. Amzulescu, *op.cit.*, p. 123.

[2] *6, 10, 11, 13, 14, 17, 19, 22, 25, 29, 30, 36, 39.*

În textul *27*, Vălean își însoțește sosirea nu cu rugăminți, ci cu gesturi spectaculare [1]: „Maică-sa mi-l aștepta, / El acasă mi-ajungea, / Cătă maică-sa spunea: / — Na, maică, trei galbeni mari / Să-mi plătești de clopotari".

b) Douăsprezece variante [2] reproduc numai primul segment al episodului — cererea de asistență. Textul *8* include totuși lamentări materne, dar în episodul următor (cf. VII a și c).

În textele *23* și *24* — care ignoră, în episodul V, momentul întoarcerii acasă (cf. V b) — Vălean adresează rugăminți mîndrei asasine însăși: „— Hai, mîndră, așterne-mi patu, / Foarte rău mă doare capu. / Da l-așterne, mîndră, iute,/Că mă doare peste frunte" *(24)*.

Variantele *21* și *26* consemnează numai jelania mamei.

c) Din variantele *2, 12, 20, 28, 31, 35*, episodul VI lipsește. În locul de drept al episodului VI textul *35* inserează — absurd — versurile: „Strigă mama pe feriastră: / —Măi Vălene, hai în casă, / Că prînzucu-i cald pe masă", reduplicare aberantă a „invitației".

Episodul VII. Catastrofa. Convergența rezolvărilor este trăsătura distinctivă a tratării episodului final—moartea și înmormîntarea eroului.

a) Douăsprezece texte [3] uzează, cu mici variații, de o formulă finală unică și — prin limitarea cîmpului referirilor nemijlocit la persoana lui Vălean — omogenă, ce poate fi ilustrată prin versiunea textului *26*: „Cînd era la miez de noapte, / Văleanu trăgea de moarte. / Cînd era de cătră zori, / Pe Vălean îi punea *(sic!)* flori. / Cînd răsărea soarele, / Îl cînta surorile. / Cîntă cucu-n vîrf de nuc, / Pe Vălean la groapă-l duc. / Cîntă cucu din grădină, / Pe Vălean punea țărînă." [4]

[1] Firești, totuși, în mentalitatea tradițională care consideră cu calm și meticulozitate preparativele funebre chiar și atunci cînd e vorba de *propria* persoană.

[2] *3, 4, 5, 7, 8, 15, 16, 18, 23, 24, 34, 38.*

[3] *9, 10, 11, 17, 18, 19, 21, 24, 26, 29, 33, 39.*

[4] Procedeul este folosit și aiurea în poezia populară. Cu semnificații diverse. Ca suport pentru satiră, de pildă, într-un „cîntec hoțesc", destul de răspîndit în Transilvania: „Cînd eram de-o lună, două, / Furam cloșca de pe ouă./ Cînd eram de-un an, de doi,/ Furam vaci și furam boi" etc. (cf. *Comoara satelor*, I, nr. 4, p. 53, Soroștin — Mediaș; *fg. 14121*, Ceușor-Hunedoara; Bartok, *op. cit.*, p. 198.

Alte 22 de variante obțin un plus de substanță prin dezvoltarea diversă, pe seama omogenității, a *aceleiași formule* :

α. Șapte variante[1] inserează lamentația mamei (a surorilor) — aici, spre deosebire de VI, interpretabilă ca gest ritual — ; de pildă : „...Cînd era pe la ziuță, / Îl cînta a lui măicuță : / — Vălene, n-ai ascultat, / Tu la Lina ce-ai cătat? / Că Lina te-a fermecat / Cu aşchiță din portiță, / Cu păr galben din cosiță" *(12)*. În textul *8*, sugerînd tare moștenite și construind un anacolut ingenuu, mama zice : „ — Vălane, sufletul mneu, / Așa o murit tată tău. / Vălane, suflet curat, / Că mîndrile l-au mîncat" etc. Pe lîngă bocetul matern, varianta *13* include și referiri la remuşcările nanelor : „Valea-i lungă și cu dor, / Două nane plîng de mor. / Nanele din grai grăia : / — Ce-am făcut noi n-om mai face / Cu iubitu ce ne place, / Batere de Dumnezeu / Pentru lucru nost cel rău."

Două variante — *5* și *7* — consemnează confruntarea dintre mamă și ucigașă care încearcă să se explice : „...Cînd eram pe cîntători, / Cel voinic în scăldători ; / Cînd de ziuă se făcè, / Clopotele le trăgè, / Mă-sa după el plîngè / Și din gură așa grăiè : / — Vezi tu c...ă, ce-ai făcut? / — N-am făcut să mă desfăt, / Ci-am făcut că mi-a fost drag" — explicație care de fapt nu explică nimic. Notînd subtile nuanțe, varianta *7* pune în gura mamei aceste reproșuri rostite cu tandrețe : „... — Ți-am spus, mîndra mamii, așa : / Să-i dai pace să trăiască, / Ori pe cine să iubească, / Fete multe și mărunte. / Să n-ajungă otrăvit, / Să știu că de ce-a murit."

β. Se adaugă, în șase variante[2], versuri zugrăvind durerea publică : „Și cînd de ziuă se făcè, / Care mîndră auzè / Și păr galben despletè, / Și la Vălean se ducè, / Tare mîndru mi-l jelè : / — Coasa-n cui îți rugineşte, / Mă-ta de dor se topeşte. / De mă-ta n-ai ascultat, / Mîndrile te-au așezat" *(15)* ; la finele textului *1*, mîndrele — cele păcătoase? cele inocente?, textul e ambiguu — sucombă de durere.

etc.). Cu nuanța dureroasă din *Vălean*, procedeul apare în cîntece de çătănie : „Cînd bătea ciasul la unu, / Eram gata ca păunu ; /Cînd bătea ciasul la doi, / Eram cu mîndr-amîndoi ; / Cînd bătea ciasul la tri, / Ne jucam ca doi copii ; / Cînd bătea ciasul la patru, /Mă duc, mîndră, la-mpăratul ; / Cînd bătea ciasul la cinci, / Mă duc, mîndră, de pe-aici" etc. — I. Jarnik, A. Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, Braşov, 1895, p. 265 (cf. de asemenea, Cicerone Theodorescu, *Izvoare fermecate*, Buc., 1958, p. 183, I. Pop Reteganu, *mss. 4525*, Bibl. Academiei Române, vol. II, pp. 165 și 215 etc.).

[1] *8, 12, 13, 20, 25, 28, 31, 38.*

[2] 1 (Vers. 61—71 și 76—78), 3, 4, 6, 15, 22, 32.

Ca și textul *13* (cf. α), textele *22* și *32* menționează remușcările făptașei: „...Cînd era ziori-ziori, / Venea fete și ficiori. / Numai Leana cea frumoasă / Nu se mișca de pe vatră, / Că știa că-i vinovată" *(32)*.

γ. Variantele *16, 27, 36* formulează fiecare cîte o concluzie ca încheiere episodului; explicativ: „...Trandafir roșu-nflorit, / Mîndrele l-o otrăvit" *(16)*, ingenuu constatativ: „Mîndrele l-o otrăvit, / Ș-o fost musai de murit" *(36)*, sau plat sentențios, cu recurs la prezentul gnomic: „Foaie verde murile, / Așa-ți face c...le, / Foaie verde de zastiu, / Te bagă-n pămînt de viu" *(27)*.

ε. Textele *14* și *35* sfîrșesc, identic, cu comentariul (în pseudo-dialog retoric): „...Nucu-i mare, frunza-i rară, / Pe Vălean îl îngropară. /—Da de cruce ce i-om pune? /—I-om pune cruce roșie, / C-o murit de nialcoșie[1], / I-om pune cruciță albă, / Că i-o fost lumuță dragă". Etc.

b) Textul *2* face opoziție radicală grupului compact al celorlalte 36 de variante, încheind abrupt și vag: „...Și dragostea l-o strîcat" (cf. textul).

Opoziția e însă aleatorie. Interpreta de la care a fost culeș textul a furnizat spontan, cu prilejul unei culegeri ulterioare, o variantă cu final obișnuit: „Intra-n casă nechemat, / Beu pahar ne-nchinat, / Lumea i s-o-ntunecat. / Cîn' era la miază noapte / Și Vălean trăgea de moarte." [2]

Variației de aparență frenetică, a cărei descriere am schițat-o, i se opune ca primă și elementară constantă formală *structura metrică*.

Versul textelor se încadrează în norma comună a versului popular românesc cîntat.[3] Este un tetrametru „trohaic" — mai corect o tetrapodie pirică — ce alternează liber versul de opt silabe cu varianta catalectică a acestuia. Heptasilabul este *dominant* în *Vălean* (de pildă, textul *1* opune 53, iar textul *2*, 11 versuri de șapte silabe la 23 și respectiv 2 versuri de opt silabe etc.).

[1] *Nialcoșie* = „semeție, îndrăzneală".

[2] Cf. fișa A.I.E.F. *mg. 2187 f*, Rodna-Năsăud.

[3] Cf. C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în *R.É.R.*, Paris, II (1954). *Toate* elementele de analiză a versificației din lucrarea noastră se raportează, în principiu, la acest studiu.

În mod normal alternanța *vers întreg — vers catalectic* presupune, din rațiuni de rimă, cel puțin *un cuplu* octosilabic — *un cuplu* heptasilabic. Prezența unui octosilab izolat (cf. vers. 34 și 54, textul *1*) în mediu heptasilabic — și invers — este accidentală. Accidentală e și apariția sporadică a unor versuri izolate, de o configurație metrică alta decît cea normală (cf. textul *1*, versul 40, de *cinci*, și versul 59, de *nouă* silabe etc.). Ambele anomalii par a fi consecința memorării și reproducerii defectuoase a textului (de altfel, notat de culegător după recitare, nu în timpul cîntării), precum și a omiterii probabile a silabelor de completare (în cazul versurilor deficitare).

Ictusul lovește prima, a treia, a cincea și a șaptea silabă (accente principale: primul și ultimul), schema metrică fiind

– ⏑ / – ⏑ / – ⏑ | – ⏑

și respectiv

– ⏑ / – ⏑ / – ⏑ / – ⏜

Accentul metric nu corespunde în mod necesar cu accentul tonic. De pildă, în:

Déschidé maićă poartá

toate trei cuvintele, paroxitone, își modifică regimul tonic: „maică" și „poarta" devin oxitone, iar în „*de*schi*de*" accentul de pe silaba mediană se mută pe prima silabă, în timp ce silaba finală primește accent. Situație similară — în textul *1* — și pentru paroxitonele mătușă, voinice (vers. 37—38), dimineața (vers. 53 și 57) și — în textul *2* — pentru pana, gura (vers. 3—4) sau *pa*har (vers. 10), oxiton devenit paroxiton.

Condiția specifică a versului popular cîntat (cîntarea, cel mult scandarea, îi e modul natural de existență) face însă ca, în ce îl privește, *opoziția* dintre metru și realizarea ritmică concretă a versului — caracteristică *activă* a versului cult[1] — să fie inoperantă, redusă la latență. În versul popular cîntat, „dispozitivul metric al versului nu are decît misiunea de a prefigura dispozitivul

[1] Cf. R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, în *Style in Language*, New York — London, f. a. pp. 364—366.

ritmic al incidentei melodice" [1] : accentul tonic este tolerat numai în măsura în care coincide cu accentul metric. Melodia își asumă sarcina de a voala efectul inadvertențelor tonice.

Versul nu are cezură.

Textele sînt astrofice : asonanțele (rimale) reunesc un număr variabil de versuri în serii asimetrice, între care se introduc, neregulat, versuri albe (cf. text *1*, vers. 3—9, 10, 11 etc.). Grupurile de două versuri rimate (asonanțate) reprezintă aprox. 59%, cele de trei aprox. 14%, cele de patru aprox. 8%, cele de cinci aprox. 6%, cele de șapte (apar numai de două ori în două texte diferite) 0,9%, cele de opt (de asemenea de două ori) 1%, iar versurile albe 5% din totalul de 1492 de versuri. (Valori cu oarecare aproximare analoage găsea și C. Brăiloiu[2] : în 1215 versuri de texte precumpănitor lirice — heterogene — 73% din versuri erau grupate cîte 2, 14% cîte 3, 4% cîte 4, aprox. 2% cîte 2, 6% erau versuri albe, iar în 1482 versuri de bocet, 68% din versuri erau cuplate, 5% grupate cîte 4, 9% erau versuri albe etc.) După cît se pare, se merge pe linia *efortului minim* : a găsi o asonanță e mai simplu decît două, două mai simplu decît trei etc.

Se inseriază rime „bogate" (zugrăviți-otrăviți — *1*), dar și asonanțe la limita versului alb (frumoasă-vatră — *32*; uitată-fereastră — *22*; potcovit-argint — *33* etc.).

Cercetarea multilaterală a versului în variantele *Vălean* e boicotată de faptul că majoritatea absolută a textelor pe care ne întemeiem studiul *nu* consemnează nici refrenele, nici apendicele inerente versului popular cîntat (anacruze, silabe de completare).

Oricum, invariabilitatea metrică — și în genere invariabilitatea tehnicii de versificație — reprezintă nu numai unul din cadrele formale de integrare ale seriei de variante date, ci și manifestarea particulară a conformității rigide cu sine, panfolclorice, a versului popular cîntat.

Revenind la variația compozițională, o constatare generală se impune din capul locului : nici una din variante nu prezintă o schemă identică cu a vreuneia din celelalte 38. Chiar atunci cînd

[1] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 20.

[2] *Idem*, p. 61.

între două variante există accentuate similitudini, cel puțin *un* episod al unuia dintre texte face opoziție (fie *existînd*, în vreme ce celălalt *lipsește*, fie prezentînd diferențe de construcție și conținut) episodului corespunzător din celălalt text.

Din 16 variante — 41% din totalul textelor — lipsesc de la 1 la 5 episoade. Episodul V bis lipsește din 36 de texte.

Și totuși examenul intuitiv al textelor stabilește că, în *esență*, în toate variantele sale cîntecul își păstrează identitatea cu sine. Rămîn așadar de determinat — pe lîngă metru și versificație, prea puțin specifice pentru a *caracteriza* — elementele materiale ale acestei permanențe.

Urmărind în compoziția cîntecului ceea ce *tinde* să rămînă constant — nu himerice constante absolute —, făcînd abstracție deci de lacunele textelor vădit infirme (*9*, *30*, *37*), stabilim că în *toate* cele 36 de variante *Vălean* „întregi", infailibil se regăsesc numai episodul II (inclusiv în variantele *30*, *37*) și episodul VII, epilogul (inclusiv în varianta *9*) [1]. Construcția cîntecului se sprijină prin urmare, invariabil, pe cel puțin doi piloni : *drumul* parcurs de erou (într-un spațiu insidios ostil) și *catastrofa* lui. Socotim util să întîrziem asupra acestui fapt.

Menținerea obstinată a episodului II este, după toate probabilitățile, urmarea necesității de a asigura cîntecului un *început* epic [2] și de a oferi catastrofei o indispensabilă *premisă* situațională. Preumblarea — prin simplitate și firesc — este actul ideal pentru împlinirea acestui oficiu : numai *în afara* căminului părintesc Vălean poate, în urma comportării sale, deveni cu ușurință victima dușmăniei unor străini.

Ca structură și conținut, episodul II apare neuniform tratat, uneori lacunar : în trei variante (*6*, *11*, *38*) momentul mișcării e sugerat doar — de menționarea „gătelii" și totodată de desfășurarea episodului următor (cf. II b, III b și c) — ; în celelalte variante (cf. II a, c, d) structura lexicală, morfologică, sintactică

[1] Reamintim că :
episodul I *(Introducere)* lipsește din *opt* variante *(5, 9, 12, 21, 25, 27, 33, 37)* ;
episodul III *(Întîmplări pe uliță)* lipsește din *cinci* variante *(2, 9, 10, 25, 33)* ;
episodul IV *(Invitația)* lipsește din *șapte* variante *(2, 9, 10, 11, 27, 33, 35)* ;
episodul V *(Crima)* lipsește din *două* variante *(9, 10)* ;
episodul VI *(Acasă)* lipsește din *șase* variante *(2, 12, 20, 28, 31, 35)*.
Introducerea, cu excepția cazurilor în care se confundă cu episodul II, rămîne un auxiliar tehnic și ornamental.

a textului este mai mult sau mai puțin divergentă („Merge Vălean pe uliță, / Tot cîntînd din fluieriță" — *19*, alter quam; „Sub cel deal de solovîrf [1], / Trece-un Vălenar la tîrg" — *12*, alter quam: „Pînă eram holteiaș, / Mă luam sara pe lună" — *5* etc). Unitatea episodului — în toate textele, mai puțin *6*, *11* și *38* — e totuși practic asigurată de prezența consecventă a verbului de mișcare (de nuanță incoativă: *pleacă*, *se ia* etc., sau durativă: *merge*, *pășește* etc.).

Episodul VII, dimpotrivă, prezintă o structură bazală *unitară*, comportînd doar ușoare variații de la un text la altul, structură pe care, în majoritatea variantelor, se grefează adăugiri de construcție alogenă.

Organizarea formală a episodului stă sub specia paralelismului [2]. În *toate* variantele (sub rezerva menționată, inclusiv varianta *2* — cf. VII b), versurile episodului VII se grupează — fie toate, fie numai în parte — două cîte două, în pseudodistihuri ce alcătuiesc termenii binari consecutivi ai unei structuri paralele.[3] Versurile prime (v 1) și secunde (v 2) ale termenilor succesivi (T 1 || T 2 || T 3 || ... || Tn) alcătuiesc, în limitele contextelor, unități sintactice stabile și asemănătoare (de fapt, asemănarea se manifestă nu numai „vertical" — în interiorul contextului —, ci și „orizontal" inter-texte!):

T 1 (v 1) Cînd era sara la cină,
(v 2) Lui Vălean ținea (*sic!*) lumină;
T 2 (v 1) Cînd era la miez de noapte,
(v 2) Trăgeau clopote de moarte;
T 3 (v 1) Cînd era la prînzișor,
(v 2) Era-nconjurat de flori.

Schema v 1 este în mod uniform: conjuncție + predicat + circumstanțial de timp cu prepoziție (în T 1, din rațiune metrică, apar

[1] *Solovîrf* = „sovîrf — plantă erbacee".

[2] Atît acest fapt, cît și frecvența în genere a procedeului în *toate* speciile epicii populare românești versificate, infirmă opinia — bizară — potrivit căreia paralelismul ar fi regăsibil numai în *lirica* populară (cf. de ex. P. Dumitrașcu, *Despre mijloacele expresive și artistice în poezia populară*, în *Cercetări de lingvistică*, VI, 1961, nr. 2).

[3] V. în volum: Liliana Ionescu, *Paralelismul în lirica populară* și Al. Amzulescu, *Contribuție la cercetarea structurii poetice a liricii populare*, în *Revista de folclor*, IV (1961), nr. 3—4, pp. 7—25.

două circumstanțiale). Schemele versurilor secunde sînt, în parte, neconcordante :

v 2 (T 1) = complement indirect + predicat + complement direct.
v 2 (T 2) = predicat + complement direct + atribut.
v 2 (T 3) = predicat + complement indirect.

Versurile prime (v 1) rămîn așadar, în orice caz, purtătoarele principale ale paralelismului. În v 1, izomorfismul sintactic este sprijinit de stabilitatea parțială a configurației lexicale și morfologice : în toate trei v 1 conjuncția rămîne *cînd*, predicatul e format de verbul *a fi* (la indicativ imperfect, pers. a III-a singular), prepoziția este invariabil *la*.

De această formulă (o vom numi A), izolat și exclusiv, uzează numai trei variante [1], care astfel asigură episodului lor final un plus de omogenitate. În majoritatea textelor, pe lîngă faptul că episodul VII conține și versuri (le vom denumi N) care rămîn în afara paralelismului [2] (cf. VII α, β, γ), sintagmelor paralele introduse prin *cînd* le succed sintagme paralele (a căror formulă o vom desemna prin B) construite cu ajutorul unui vers *passe-partout* (v 1), în speță : „Cîntă cucul..." etc. [3] :

[...]Cînd revărsa zorile,
Îl cînta surorile;
T 1 (v 1) Cîntă cucu dintr-un spin,
(v 2) Pe Vălean lumină țin;
T 2 (v 1) Cîntă cucu dintr-un fag,
(v 2) Pe Vălean clopote trag;
T 3 (v 1) Cîntă cucu dintr-un nuc,
(v 2) Pe Vălean la groapă-l duc.
(9)[4]

[De remarcat în seria v 2 — ca amănunt — punerea în paralel, prin exploatarea identității lexicale și — în parte — mor-

[1] *17, 18, 24.*

[2] În 11 variante *(3, 4, 5, 6, 7, 8, 15, 25, 31, 34, 38)*, episodul final are alcătuirea : A + N, în 9 variante *(9, 10, 11, 19, 20, 26, 29, 33, 39)* : A + B, iar în 11 texte *(1, 12, 13, 14, 16, 22, 23, 28, 32, 35, 36)* : A + B + N (respectiv A + N + B și A + N + B + N).

[3] *Numai* în textul 11, în locul versului *passe-partout:* „Cîntă cucul...", găsim versul : „Frunzuță verde de nuc. (/Pe Vălean la groapă-l duc" etc.).

[4] Numai în textul *21* episodul final e în întregime alcătuit de o structură paralelă B, și numai în textul *27* de combinația : B + N.

fologice, a unor elemente de frază de condiție sintactică diversă : *Pe Vălean...* — circumstanțial de loc (T 1) || *Pe Vălean...* sintactic ambiguu : circumstanțial? complement indirect *(pentru...)*? (T 2); || *Pe Vălean...* — complement direct (T 3).]

Uneori și elementul N este dispus *incidental* în succesiune de versuri paralele; spre pildă :

[...]Pe Vălean îl îngropară.
Da de cruce ce i-om pune?
T 1 (v 1) I-om pune cruce roșie,
(v 2) C-o murit de nialcoșie;
T 2 (v 1) I-om pune cruciță albă,
(v 2) Că i-o fost lumuță dragă.
(14)

Nici una din aceste întocmiri întîmplătoare, existente într-o variantă, nu mai e însă reluată — ca formulă — de alte texte.

Prezența în majoritatea contextelor a formulei B alături de — și totdeauna după — A, se explică, probabil, atît prin dorința spontană de a evita monotonia, cît și prin posibilitatea, oferită de versul *passe-partout*, de a dota fără efort de invenție sau memorare, cu rime (asonanțe) convenabile versurile narative corespunzătoare (v 2).

Compunerea frazei în ambele formule (A, B și A + B) presupune, în *toate* textele, propoziții principale de un vers (v 2), însoțite de *temporale* de un vers (v 1) prepuse; în B versul *passe-partout* poate fi interpretat contextual ca subordonată temporală [(în timp ce) *cîntă cucul...*].

Ca frază, elementul N se află în raport de coordonare copulativă (cf. VII α și β), adversativă (cf. VII β și δ) sau concluzivă (cf. VII γ), cu fraza „paralelă" contiguă; raportul e exprimat prin juxtapunere, rareori conjoncțional. Deși, gramatical, segmentul „paralel" (A, B, A + B) și segmentul N se află pe același plan, din punct de vedere logic ele sînt legate evident printr-un raport de consecuție. Consemnînd decesul, segmentul „paralel" domină — în calitate de *cauză* —, în timp ce segmentul N, notînd reacții la moartea eroului, este dominat în calitate de *efect*. Raportul e exprimat de fapt și de dispunerea — cu semnificație discriminatorie aici — a elementului N întotdeauna *după* A (respectiv A + B), cel mult *între* A și B.

Folosite *izolat* (adică A sau A + N, respectiv B sau B + N !), formula A aliniază 2, 3, 4 sau 6 termeni (T), formula B, 2 sau 3. În *combinația* A + B, A comportă 2 sau 3 termeni, în vreme ce B numără 2, 3 sau 4. Raportul cantitativ între formule (A/B) este labil : în textul *19*, A are 2, iar B 4 termeni ; în textul *22*, A are 3 termeni, B numai 2 etc.

În textele *1* (vers. 58, 59), *2* (cf. VII b) și *13*, formula A este practic anulată : subzistă numai primul termen (două versuri) al unei virtuale construcții paralele (aparentă ca atare, de fapt, *numai* observatorului avizat). Totuși, și în variantele *1*, *13*, episodul rămîne întemeiat pe paralelism prin menținerea formulei B (cf. vers. 72—75, var. *1*) și — subsidiar — prin prezența unor adăogiri complementare (N) de structură paralelă (cf. vers. 61—69, var. *1*). În consecință, textul *2* face din nou opoziție, singur, celorlalte 36 de variante ; convențional, el este asimilabil totuși acestora, omisiunile fiind, se pare, nesemnificative : un moment de absență la informatorul care a dovedit deja (cf. VII b) incertitudine în reproducerea cîntecului.

În sfîrșit, prin dispunerea în serie de coordonate juxtapuse și prin diversitatea de sens ireductibilă a frazelor care le alcătuiesc, cele două formule paralele ale episodului final pot fi încadrate în categoria *paralelismului enumerativ*.

Neobișnuita uniformitate de structură a episodului VII impune o explicație.

A justifica fenomenul prin numai faptul empiric al *durabilității în genere* — demonstrabilă statistic pe texte diverse — a structurilor paralele, este insuficient. Astfel, de pildă, deși paralelismul (procedeu ce-și datorează existența, credem, în primul rînd *economiei de efort* pe care o presupune [1]) se regăsește frecvent în

[1] De efort *creator* înainte de toate, autorului fiindu-i cruțată pe un spațiu oarecare al contextului (între 4—14 versuri în ep. VII, bunăoară) osteneala elaborării integrale. O rațiune de același rang, dar pe planul interpretării, este factura mnemotehnică a paralelismului, însușire fundamentală în condițiile circulației nescrise a textelor. Iar dacă factorii psihosociali sînt totuși hotărîtori în crearea și perpetuarea faptului de folclor, rațiunea stilistică — deși esențială și relativ autonomă — apare în orice caz *posterioară* celorlalte două în determinarea fenomenului. A conchide *definitiv* e însă prematur cît timp cercetări istorice corespunzătoare — lingvistice și metalingvistice — nu vor fi fost întreprinse în legătură cu acest procedeu comun, în principiu, vechii poetici ebraice, poeziei populare germane, slave, ugro-finice etc. Constatarea mai veche a cercetătorului german W. Steinitz : „...problema paralelismu-

episoadele I—VI ale cvasi unanimității textelor [1], el nu se mai constituie nicăieri ca factor de permanență : conformitatea rezolvărilor episodului final rămîne fără replică.

Conservarea procedeului și a formulei date în toate variantele episodului VII a fost, fără îndoială, favorizată de adecvarea la conținut a formulei compoziționale. În pasaje oarecare construite în paralelism sinonimic, ca :

T 1 Foaie verde salbă dalbă,
Din Vălean curè otravă;
T 2 Foaie verde de pelin,
Din Vălean curè venin;
(8),

sau :

T 1 Așterne, mamă, patu tău,
Că mă doare capu rău;
T 2 Pune, mamă, perina,
Că mă doare inima;
T 3 Pune, mamă, perinița,
Că mă doare inimuța...
(17),

— construcție care conjugă paralele enumerative (T 1 || T 2) și sinonimice (T 2 || T 3) — paralelismul e menit doar să potențeze expresia, fără a fi intrinsec reclamat de substanța comunicării (sub aspectul *informației semantice*[2], fragmentele citate sînt vădit redundante, iar redundanța este vădit și, în primul rînd, consecința dispunerii lor paralele). În episodul VII, paralelismul în formulele concrete menționate (A, B) este, în schimb, *modul optim* de cristalizare a conținutului. Paralelismul izvorăște aci din nevoia de a nota economic și substanțial enumerarea actelor tradiționale ale ceremonialului mortuar: în A, ca și în B, fiecare v 2 consemnează

lui, a apariției și varietăților sale, nu a fost încă limpede prezentată, cu atît mai puțin explicată" (*Der Parallelismus in der finischkarelischen volksdichtung*, în *F.F.C.*, nr. 115, Helsinki, 1934, p. XI) — își păstrează actualitatea (cf. R. Austerlitz, *Ob-Ugric Metrics*, în *F.F.C.*, nr. 174, Helsinki, 1958, pp. 32—101 și 125).

[1] Cf. — pentru a ne limita numai la textele și fragmentele *citate* in extenso în lucrare — textul 1 (vers. 6—8, 19—20, 37—39, 35—40, 61—69), textul 2 (vers. 9—10, 12—13), precum și I b, III c, VI a.

[2] Cf., pentru noțiunile corelative *informație semantică* — *informație estetică*, A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958, p. 134, passim.

un *moment funebru* distinct, iar fiecare v 1 corespunzător fie precizează cronologia acestuia (A), fie slujește de „intermediu" [1] între *momente* succesive și, concomitent, de „schimbător de rimă"(B). Formula anume binomică (v 1—v 2) și integrarea ei în serii paralele eludează verbozitatea și relevă natura intimă a obiectului : o *evoluție*. Genul proxim al formulelor evocate îl constituie, în fond, contexte paralele și binomice (timp — loc) de tipul „indicatoarelor orare", modalități radical neredundante de notare verbală și cifrică a coordonatelor unei mișcări.

Expresivitatea paralelismului în împrejurările date este notabilă.

Pendularea temporală-regentă, construind graficul unei evoluții care îmbină deplasări mecanice (funeraliile) și mutații profunde (cufundarea lui Vălean în moarte [2]), evocă totodată ritmul binar al unui suspin ce se repetă. Sentimentul mișcării, pe care prezența imperfectului îl presupune, și revenirea simetric anaforică a lui *cînd* insinuează la rîndu-le ideea ireversibilității timpului concret, a evenimentului ca atare, sugerînd implacabilul. Pe de altă parte (B), alternarea versului (v 1) : „Cîntă cucul...", cu versuri (v 2) ce descriu momente de ritual funerar, contrapune *implicit* — în măsura în care sensul versului *passe-partout* e totuși perceput [3] — impasibilitatea cosmică mizeriei omenești, mărind tensiunea contextului.

Se poate face însă observația, îndreptățită, că suprapunerea conținutului cu soluția compozițională caracterizează și alte pasaje paralele dintr-o variantă sau alta. De pildă, acest pasaj paralel — enumerativ — (cu atît mai probant în ce ne privește, cu cît aparține, în textul *1* (N !), episodului VII) :

[1] Cu valoare mai mult sau mai puțin circumstanțială.

[2] De altfel, cel puțin în folclorul european, însuși ritualul înmormîntării are în vedere, de fapt, desprinderea *treptată* a celui care a murit de împrejurările vieții : între moartea biologică și dispariția *efectivă* a celui decedat se face o distincție netă (cf. A. van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, 1909, pp. 209—236).

[3] În măsura în care interpretul nu mai sesizează sensul versului *p.-p.* — analiza trebuie oricum să se limiteze la ceea ce e perceptibil pentru cititor-ascultător (cf. Michael Riffaterre, *Vers la définition linguistique du style*, în *Word*, vol. 17, nr. 3, p. 344 sau în vol. *Probleme de stilistică*, Buc., 1964, p. 82) —, funcția acestuia se modifică fundamental. În acest ultim caz, versul *p.-p.* oferă momentului anterior doar un efect implicit de „pedală" : prin vacuitatea sa semantică globală, el îngăduie persistența, pînă la începutul versului următor, a percepției versului „plin" precedent.

T 1 Vinè mîndra cea mai mare
Cu păr galben pe spinare,
Lăcrămile tăte vale,

T 2 Vinè mîndra mijlocie
Cu păr galben pe călcîie,
Lacrămile pîn-la brîie,

T 3 Vinè mîndra cea mai mică
Cu păr galben ca de cică,
Lacrămile vale pică.

Pentru a nara analitic *unanimitatea* durerii mîndrelor — trei mîndre vin despletite și în lacrămi —, paralelismul pare a se impune de la sine : o aceeași ținută și o aceeași reacție — firești și tradițional conveniente în atari împrejurări — reiterate fiind, este necesar ca repetarea lor să fie narată, *minimal*, prin secvențe paralele. Totuși, acest pasaj (ca și altele, de condiție asemănătoare) nu este reluat de seria textelor.

Iar a obiecta (incident posibil) că paralelismul a fost determinat în acest caz nu de exprimarea unui conținut anumit (observîndu-se că, de pildă, contextul nu reclamă anume trei mîndre, în atitudine similară etc.), ci de *rațiuni formale* — urmărirea unei duble euritmii ternare (*trei* termeni a cîte *trei* versuri) —, nu poate comporta (chiar presupunînd întemeiată obiecția) modificarea sensului situației mai sus evocate. Din cel puțin două motive :

— suprapunerea, cu respectul principiului economiei, a formulei compoziționale pe conținutul logic (sau, altfel spus, corespondența esențială a formulei cu *faptul* pe care îl comunică cu *un minim de mijloace*) rămîne în orice caz o realitate ;

— o obiecție identică ar putea fi formulată și în legătură cu pasajele A—B : este indemonstrabil că narațiunea cuprinsă în A—B ar fi fost impusă de *context*, în schimb este perfect conceptibilă — ca determinant — *urmărirea euritmiei binare !*

Conchidem prin urmare că afinitatea — demonstrată — a formulei compoziționale paralele cu conținutul noțional pe care îl organizează nu ar putea justifica întru totul stereotipia fundamentală a episodului VII. Mai mult. Deducem din cele constatate

că, în cazul dat, pe lîngă imperativul formal și coerciția exercitată de context, mai operează cel puțin *un* factor. Arbitrul care decide *favorabil* în cazul A—B și *nefavorabil* în cazul celorlalte pasaje paralele este *voința* mediului social care a vehiculat și vehiculează cîntecul : independent de determinări interne și formale, autorii (interpreții) acordă — manifest și constant — conținutului nuclear (A, B) al episodului final *o deosebită importanță*[1].

O confirmă atît caracterul analitic al narațiunii cît și abundența relativă a episodului în ansamblu (în 25 de texte, de alcătuire barocă : A + B + N, A + N, B + N, A + N + B + N [2]) : episodul final (aritmetic, a șaptea parte din text) reprezintă în medie 30%, în cazuri izolate 50% (*5*) și 55% (*35*) din corpul textului.

Fenomen paradoxal dacă admitem ca *specifică* genului epic reproducerea dialecticii unor stări și procese mai mult sau mai puțin *necunoscute* cititorului (ascultătorului). Pentru că, de fapt, episodul final se mărginește să enumere etape de ritual binecunoscute tuturor în mediul folcloric, etape ce urmează în mod necesar, ineluctabil, unui deces. Faptele ce consemnează fiind prin excelență predictibile, cantitatea de informație epică pe care episodul o furnizează e *minimă* și, în orice caz, *inferioară* celei comunicate de oricare din celelalte șase episoade-etalon ale contextului (cel puțin pentru faptul că acestea consemnează, toate, stări și acțiuni străine de ceremonii consacrate). Banalitatea conținutului face ca episodul să nu-și poată justifica *necesitatea* ca *narațiune*; deși importantă ca *notificare*, moartea (înmormîntarea) lui Vălean nu poate constitui — în împrejurările concrete date — relatarea unei succesiuni de evenimente *interesante în sine*.

Și totuși este incontestabil că pentru interpreți episodul VII e nu numai *necesar*, dar și *cel mai important*.

Or, în condițiile date, natura *necesității* formei, dimensiunilor și uniformității episodului final, nu poate fi decît de ordinul *expresiei lirice*.

[1] Este posibil ca menținerea formulelor A—B să fi fost avantajată de prezența ei în prototipul ipotetic al cîntecului. Problema rămîne însă *aceeași*, pentru simplul motiv că interpreții cîntecului nu sînt *pasivi* față de acesta : elementele constitutive ale unui cîntec dat sînt reținute și reproduse-mai mult sau mai puțin *selectiv*, așa cum o demonstrează bunăoară variația abundentă a episoadelor I—VI în cazul *Vălean*.

[2] Cf. notele 3 de la p. 23 și 2 de la p. 24.

Episodul VII se dovedește prin urmare a fi, în primul rînd, o tînguire. Înaintarea cu pași măsurați (v1 — v2 — v1...) a ceremoniei funerare, reluarea stăruitoare a imaginii — proiectată în ritual — a morții (moartea unui tînăr — se accentuează uneori), urmăresc mai puțin să *informeze* și mai mult să *sensibilizeze* auditoriul (cititorul) la faptul dispariției lui Vălean. Insistența asupra detaliilor unei morți emoționează — mult, puțin — în orice împrejurări.

Prin aceasta se realizează și funcția *unificatoare* a episodului final : moartea eroului („ticălos", numai zburdalnic ori candid imprudent) apare pretutindeni deplorabilă.

Alte trei împrejurări — de esență identică — privind ansamblul variantelor, vin să se adaoge complementar acestui fapt.

În primul rînd, nici un episod al nici unei variante nu explică lămurit *de ce* este ucis eroul. Contextul, e drept, *sugerează* ca mobil în cele mai multe variante gelozia — eventual, răzbunarea — unei (unor) mîndre, provocată de liberalitatea cu care Vălean își distribuise grațiile. O explicație clară lipsește însă.

În al doilea rînd, mai bine de 50% din texte — 21 de variante [1] — nu consemnează nici substantivul *otravă* (resp. *venin*), nici verbul *a otrăvi*, nici perifraze, sinonime sau metafore care să le suplinească; otrăvirea e doar sugerată și numai de întregul context (prin notarea aproximativă a semnelor intoxicării și consemnarea decesului).

În al treilea rînd, analiza textelor evidențiază existența a *două* principale versiuni ale cîntecului. În prima versiune — cea mai bine reprezentată — Vălean, preumblîndu-se, se arată întreprinzător pe lîngă mîndre, poftit (așteptat) la o agapă, este otrăvit sau lovit cu un par de stăpîna casei etc. În versiunea secundă, de asemenea preumblîndu-se, Vălean se prăpădește nu în urma atentatului nanelor — absente din context [2] —, ci din pricină că în ciuda poveței : „Intra-n casă nechemat, / Bea pahar neînchinat" etc., relațiile Vălean-mîndre, precum și implicațiile corespunzătoare fiind *nule*.

Din aceste împrejurări rezultă că cei care au colportat cîntecul au fost mediocru preocupați :

[1] *2, 3, 4, 5, 9, 10, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 29, 32, 34, 37, 38.*
[2] Cf. textul *2*.

— de *motivarea explicită* a crimei : dacă ar fi avut însemnătate, acest detaliu ar fi supraviețuit — în ipoteza că formularea lui va fi existat inițial — sau ar fi fost reconstituit; în același sens este grăitoare indiferența care, în majoritatea variantelor, afectează explicitarea *tehnicii* actului criminal;

— de *menținerea* intrigii pasionale ca resort al dramei; intriga pasională este înlocuită cu echivalențe de altă factură, fără ca totuși cîntecul să pară a-și modifica esența.

Ceea ce conduce, natural, la încheierea că, în mod *constant*, vrednică de interes pentru mediul folcloric este — și a fost — *nu motivarea* concretă, ci *cauza* pieirii eroului : faptul că Vălean își pierde viața pentru a fi încălcat, într-un fel sau altul, măsura admisibilului. Detaliile, mecanismul crimei inclusiv, interesează prea puțin.

Cu alte cuvinte, cîntecul pune în evidență nu *amănuntul* scandalos, ci direct *categorialul*.

Ca urmare, sîntem în măsură să recunoaștem în *Vălean* un specimen de *literatură moralistă*, în care argumentul epic — la nevoie parțial înlocuibil, uneori efectiv înlocuit — este dezvoltat numai în măsura în care să poată sluji de temei, la finele textului, unor efuziuni lirice în ton elegiac.

Divergența tratării argumentului își găsește reflexul pe plan lexical.

Cele 39 de variante *Vălean* cuprind 493 cuvinte pline *distincte* [1] : *nici unul* nu este prezent în toate variantele cîntecului. Mai semnificativ decît această împrejurare — deoarece mai puțin suspectabil de a fi consecința hazardului — este faptul că din total numai 75 de cuvinte (15%) se regăsesc în mai mult de 1/4 din texte (în cel puțin 10, în cel mult 39), numai 27 (5%) în mai mult de 1/2 din texte (20—39 texte) și numai 7 cuvinte (1,4% [2]) în mai mult de 3/4 din variante (30—39 texte), ceea ce pare să indice o importantă dispersare a vocabularului.

[1] Pentru terminologie, cf. P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954.

[2] Este singura ocazie în care folosim coeficienți cu zecimale. Folclorul fiind prin excelență un domeniu al „numerelor mari", numai diferențele statistice *mari* între valori sînt efectiv probante, semnificînd inegalitate de rang *reală* între entități comparate. În acest context zecimalele par puțin utile.

Examenul comparativ al cifrelor nete și brute [1] zugrăvește un tablou întrucîtva diferit :

Nr. de cuvinte	Total	În 10—39 texte	%	În 20—39 texte	%	În 30—39 texte	%
net	493	75[2]	15%	27	5%	7	1,4%
brut	3598	2559	71%	1587	44%	849	23%

Aproape *un sfert* din totalul brut e alcătuit din 7 cuvinte repetate — fiecare — de un număr considerabil de ori în cvasi-unanimitatea textelor. În fiecare variantă există deci un mic număr de cuvinte — în medie 3—4 (din 7) —, pe care împrăștierea generală a vocabularului nu îl afectează. Le putem socoti *cuvinte-temă* [3] calificare confirmată și de împrejurarea că seria frecvențelor brute și seria frecvențelor nete au, cu unele fluctuații, aceeași configurație.

Deși dispersarea rămîne apreciabilă (85% din totalul net — 29% din totalul brut — al cuvintelor nu pot fi regăsite în mai mult de nouă texte), stabilitatea cîntecului în variantele sale e minimal asigurată de cuvintele-temă.

În ordinea descrescîndă a *rangului* (stabilit după frecvența netă — *n*), acestea sînt : 1. *Vălean*, 2. verbul *a fi* (rangul 1 în seria verbelor), 3. *casă*, 4. *mamă*, 5. *mîndră*, 6. *cap*, 7. *fereastră* (cf. anexa 2).

Vălean deține întîietatea absolută cu frecvența (net/brut) *n* 38/*b* 268, urmat de *a fi* cu *n* 38/*b* 186 (în 68 de poziții, *copulativ*).

Cea mai largă și mai consecventă legătură inter-texte o constituie deci relația onomastică (numele *Vălean* lipsește numai din textul *5* — cf. II c). Importanța ca factor de permanență a verbului *a fi* (la rîndu-i absent numai din textul *27*) este în schimb mediocră. Frecvent folosit de toate stilurile limbii, semantic

[1] Cifrele „brute" se referă la numărul *total* de cuvinte, cifrele „nete" la numărul de cuvinte *distincte*.
[2] Adică, bineînțeles, 75 = 7 + 20 + 48, iar 27 = 7 + 20.
[3] Prin „cuvinte-temă" înțelegem (N. B.) cuvintele din inventarul lexical *constant* al cîntecului.

cvasinul în funcție copulativă, verbul existenței este puțin apt a caracteriza contexte, deși acumularea sa într-o cantitate ce ar depăși cu mult media uzului — împrejurare greu determinabilă, un repertoriu de frecvențe al vocabularului limbii române neexistînd — ar putea, marcînd o anume simplicitate sintactică și lexicală, să particularizeze un context dat.

Rangul cuvintelor *mamă* (*n* 32/*b* 109) și *mîndră* (*n* 32/*b* 87) corespunde importanței numitelor personaje: mama, mîndra, Vălean alcătuiesc triada necesară și suficientă a personajelor cîntecului. *Mîndrele* constituie mediul uman față de care Vălean se definește tipologic, o *mîndră* (o *nevastă* — respectiv rg. 22, cu *n* 14/*b* 15) îl ucide. La rîndu-i, mama este — sporadic — vestitorul, — adesea — comentatorul dezolat, — în toate cazurile — victima indirectă, psihologică, a crimei. Durerea ei (exprimată, povestită sau presupusă) materializează în *context* reacția de regret pe care textul în ansamblu o solicită ascultătorului, sporind obiectiv vigoarea raportului simpatetic ascultător-fabulație. Un context din care *mama* ar fi absentă și în care dispariția lui Vălean ar fi bocită numai de nane, sau nu ar fi plînsă (cf. de ex. textul 2 — cf. și VIII b — care împlinește parțial această condiție), ar avea o eficacitate emoțională inferioară, iar întregul cîntec o altă semnificație: aceea de simplu fapt divers.

Substantivul *casă* își justifică rangul prin faptul că denumește polii topici ai dramei: *casa părintească*, de unde eroul pleacă exuberant și unde se întoarce muribund, și *casa străină*, în care, poftit sau nu, Vălean intră pentru a fi ucis.

Marea frecvență a substantivelor *cap* (*n* 32/*b* 8) și *fereastră* (*n* 31/*b* 51) acuză, pe de o parte, relativa uniformitate (cf. IV a) a episodului IV, pe de altă parte constanța cu care Vălean, otrăvit, se vaietă (în majoritatea textelor) anume de dureri de *cap*. Iar dacă adăugăm acestui ultim fapt și observația că verbul *a durea* [practic existent numai în grupul frazeologic „mă (îl) doare capul (inima)"] are — în seria verbelor — rangul 3 (*n* 25/*b* 38), apare izbitoare superioritatea frecvenței termenilor care evocă *simptomele* răului față de frecvența celor care-i numesc *cauza*: *otravă* (rg. 28, *n* 12/*b* 20), *a otrăvi* (rg. 31 în seria verbelor, *n* 7/*b* 8), *otrăvit* (rg. 12 în seria adjectivelor, *n* 5/*b* 5).[1]

1 Subliniem că toate cuvintele familiei *otravă (venin)* sînt concentrate în aceleași 18 texte: *1, 6, 7, 8, 11, 14, 16, 18, 22, 25, 27, 28, 30, 31, 33, 35, 36, 39* (cf. și nota 1 de la p. 31).

De altfel ordinea dispunerii cuvintelor după rang confirmă în genere concluziile analizei compoziției. Frecvența considerabilă a substantivelor *miez de noapte* (rg. 8), *cuc* (rg. 14), *groapă* (rg. 15), *zori* (rg. 17), *nuc* (rg. 16), *clopot* (rg. 18), *cîntători* (rg. 19) etc. și a verbelor *a cînta* (rg. 2!), *a duce* (rg. 6), *a pune* (rg. 7), *a trage* (rg. 8), *a trage de moarte* (rg. 9) etc. corespunde reluării fidele a acelorași sintagme („Cîntă cucu-n vîrf de nuc" ; // „Și Vălean trăgea de moarte" ; // „Clopotele le trăgea " ;// „Pe Vălean în groapă-l pun" etc.) în segmentul paralel al episodului VII. Frecvența impunătoare a substantivului *magheran* (rg. 13) confirmă, de asemenea, regularitatea revenirii în variantele textului a versurilor *passe-partout* construite cu participarea acestui nume de vegetal asonant cu eponimul *Vălean*.

În aceeași ordine de idei, prezența în zona frecvențelor mari a unui *singur* verb de mișcare — *a intra* —, în plus verb caracteristic episodului V (Vălean *intră* în casa mîndrei) și în parte episodului VI (eroul *intră* în casa părintească), poate surprinde, dat fiind că analiza a stabilit prezența episodului II — prin excelență episod al *mișcării* — (cf. II a, b, c, d) în *toate* variantele cîntecului. Împrejurarea este consecința fragmentării statisticii : episodul II — după cum am prevenit, fără a insista — utilizează în seria variantelor sale nouă verbe de mișcare diferite *(a pleca, a păși, a porni, a merge, a ieși, a se lua, a umbla, a trece, a se duce)*.

Printre cuvintele-temă nu se află nici un adjectiv, nici un adverb.

Adjectivul cel mai frecvent — unicul regăsibil în mai mult de 20 de texte — este *verde* (rg. 1, *n* 22/*b* 32). Dar *verde* există în *Vălean* numai în versuri de tipul : „Frunză verde...", contexte convenționale, cu semnificația practic abolită. Perceperea valorii sale calificative de către ascultător (interpret, cititor) fiind îndoielnică (de altfel, chiar perfect percepută, semnificația sa rămîne închisă în versul *passe-partout*, conglomerat lexical izolat de context), adjectivul *verde* nu se constituie decît *formal* ca factor de permanență.

Întîmplarea este indirect reprezentativă pentru condiția generală a adjectivului în *Vălean*. Numai șapte adjective — cu indici scăzuți — se regăsesc în mai mult de 9 texte. Între acestea, *cald* și *roșu* rangul și-l datorează stabilității episodului IV. Restul

adjectivelor frecvente *(bun, drag, frumos, sănătos)* sînt diseminate în diverse variante, cu amplasamente mai mult sau mai puțin specifice.

Dintre adverbe cel mai frecvent este *rău* (*n* 23/*b* 28), în special în virtutea faptului că în aproximativ jumătate din texte Vălean — am arătat — se plînge de dureri violente : îl doare *rău* inima etc. Altfel, starea adverbului e analogă cu cea a adjectivului : numai șapte adverbe sînt atestate în mai mult de 9 texte, iar indicii lor de frecvență sînt scăzuți. Dintre adverbele frecvente (cf. anexa 2), capacitate de caracterizare *calitativă* au doar adverbele de mod *rău, mîndru* (*n* 12/*b* 13), *bine* (*n* 10/*b* 12), cărora formal li se alătură *așa* (*n* 12/*b* 13), incapabil de fapt — ca adverb indefinit, relațional — să califice acțiuni sau însușiri numai prin propria-i prezență. Adverbele *mai* (*n* 12/*b* 16), *acasă* (*n* 15/*b* 16), *numai* (*n* 17/*b* 18) exprimă doar determinări cantitative, locative și — respectiv — de restricție. De altfel, din totalul net de 49 adverbe, numai 10 (20%) sînt propriu-zis adverbe de mod *(abia, așa, bine, călare, frumos, încet, iute, mîndru, musai, rău)*, și numai *parte* din ele au efectiv vocație epitetică. Celelalte 39 de adverbe sînt circumstanțiale de timp, loc, cantitate etc.

În parte, inferioritatea de ansamblu a frecvențelor *nete* ale adjectivului și adverbului decurge din raportul general dintre părțile de cuvînt în *Vălean*.

Respectiv :

Nr. de cuvinte	Total	Subst.	%	Verb	%	Adj.	%	Adv.	%
net	493	224	45%	166	33%	63	12%	49	10%
brut	3598	1837	51%	1259	34%	242	6%	260	7%

Statistica denotă folosirea masivă a substantivului și verbului și relativa neglijare a adjectivului și adverbului. Dar diferența între indicii de folosire ai substantivului — verbului și adjectivului — adverbului nu apare mare numai în cifre absolute.

Astfel, procentul global (51%) al folosirii substantivului în *Vălean* este superior celui constatat pentru Eminescu [1] (48,8%)

[1] Cf. S. Golopenția și T. Pavel, *Statistica și stilurile limbii*, în *Limba română*, IX, 1960, nr. 4.

și Creangă — *Amintiri din copilărie* — (36,5%), dar inferior celui calculat pentru Arghezi (56,2%) și Sadoveanu (53,8%) etc. [1]

Procentul folosirii verbului (34%) depășește *toți* indicii opozabili (vers, proză) de care dispunem : Eminescu — 21,1%, Arghezi — 22%, Sadoveanu — 22,1%, Creangă — 33,6% etc. În *Vălean*, procentul ridicat al verbelor este o *constantă* care apropie cîntecul de situația verbală a prozei epice : valorile procentuale *minime* și *maxime* sînt pentru verb : în *Vălean* : 28% — 41% ; în Creangă *(Povești)*[2] : 29%—38%. Amploarea prezenței verbului în *Vălean* e confirmată și de valorile raportului număr de verbe / număr de versuri. În două variante *(13, 16)* numărul verbelor este egal cu numărul versurilor ; în trei texte *(6, 21, 36)*, numărul verbelor este mai mare decît cel al versurilor cu 1—3 unități ; în rest, numărul verbelor este mai mic decît numărul versurilor cu 1—11 (în medie cu 4) unități. La un total de 1492 versuri revine un total de 1259 verbe, deci — în medie aproximativă — la fiecare 5 versuri verbale, 1 vers nominal.

Marea pondere relativă a verbului apropie de asemenea pe *Vălean* de condiția limbii vorbite, în care verbul deține — după cît se pare — o poziție statistică dominantă. [3]

Valorile procentuale medii (6% și respectiv 7%) pe care le iau adjectivul (oscilînd între 0%—12%) și adverbul (oscilînd între 2%—13%) corespund nivelului *minim* înregistrat de statisticile „martore", pentru adjectiv în Creangă, 6,1% (față de Eminescu — 13,1%, Sadoveanu — 16,8%, Arghezi — 17,6% etc.), pentru adverb în Sadoveanu, 7,2% (față de Arghezi — 8,8%, Eminescu — 10,8%, Creangă — 23,8%).

În ambianța datelor stabilite, instructivă este interpretarea *caracterelor statistice — concentrare* (*C*) și *bogăție* (*R*) [4] — ale vocabularului *Vălean*.

[1] Atragem atenția că semnificația acestor comparații e cu totul relativă, deoarece nici cantitativ, nici calitativ textele date nu sînt satisfăcător comparabile. De pildă, între cele două grupuri de texte se interpune o multilaterală neconcordanță de situare în epocă (prototipul ipotetic al cîntecului e oricum mai vechi decît oricare din textele „martore", la rîndu-le textele *Vălean* considerate se eșalonează pe un interval de aproximativ 75 de ani etc.), apoi textele statisticii „martore" (inclusiv *Poveștile* post-folclorice ale lui Creangă) sînt *culte* etc. Nedispunînd de statistici adecvate, socotim totuși utilă confruntarea în măsura în care cele două grupuri de texte pot fi socotite *echivalente*.

[2] Cf. N. Corlăteanu, *Problema studierii substantivului din „Poveștile" lui I. Creangă*, în *Limba română*, VIII (1959), nr. 3.

[3] Cf. S. Golopenția și T. Pavel, *op. cit.*, p. 61.

[4] Calculate după formulele (Guiraud) : $C = \Sigma\ 50/2N$ și $R = V/\sqrt{2N}$.

Concentrarea și *bogăția* — abordate diferențial, pe clase lexical gramaticale — sînt, în cazul nostru, indici esențiali în determinarea, la nivel lexical, a cuantumului și substanței variației. Conjugate, ele fac posibilă stabilirea măsurii *inovației* și a măsurii *constanței* :

	C	*R*
Substantiv	0,38	3,6
Verb	0,42	3,3
Adjectiv	0,45	2,8
Adverb	0,50	2,1
Global :	0,27	Total : 11,8

Bogăția totală a lexicului variantelor e comparativ redusă (*R* : Eminescu = 25,8, Arghezi = 29,5, Creangă = 19, Sadoveanu = = 26,6; numai într-un text de analiză matematică R = 10,9!) și concentrarea globală comparativ mare (*C* : Eminescu = 0,17, Arghezi = 0,13, Creangă = 0,22, Sadoveanu = 0,12; numai în textul de analiză matematică *C* = 0,33). Aceasta înseamnă, în orice caz, variație lexicală relativ modestă. Totuși, vocabularul supus de noi analizei statistice prezintă o particularitate care îl deosebește radical de vocabularul textelor „martore" : în timp ce acesta din urmă aparține unor lucrări sau fragmente *distincte*, vocabularul *Vălean* se referă — principial vorbind — la un *același* text repetat de 39 de ori. În această perspectivă putem afirma — aproximînd — că indicii variației apar considerabili tocmai prin apropierea lor de valorile indicilor calculați pentru vocabularul unor texte diverse (de bună seamă, semnificația *reală* a acestor indici nu va putea fi *precizată* decît în momentul în care raportarea lor la indici similari — *R* și *C* globale, determinate pe un număr analog de variante ale unui cîntec epic etc. — va fi posibilă).

Substantivul este în *Vălean* cea mai bogată și cea mai puțin concentrată parte a vorbirii.

Variația se dezvoltă deci în primul rînd pe seama substantivului : Substantivele sînt cele mai frecvent înlocuite, cel mai liber și mai amplu acumulate în fiecare variantă.

Fondul de verbe e relativ mai stabil : un număr mai mic de unități se repetă de un număr mai mare de ori.

Adjectivul e și mai puțin variabil, iar cel mai „constant" este adverbul.

Dar statistica globală nu poate indica decît tensiunile generale din interiorul masei lexicale. Ceea ce, din punctul nostru de vedere, e insuficient. Pentru stabilirea parametrilor *variației* în texte „gemene" este necesar un examen complementar care să constate *uniformitatea distribuirii* lexicului în variantele considerate, operație reductibilă la urmărirea cuvintelor-temă și, îndeobște, a cuvintelor cu frecvență *netă* ridicată.

Or, grupul cuvintelor-temă e alcătuit din 6 substantive și 1 verb.

În „etajul" imediat inferior (cuvinte regăsibile în 20 pînă la 30 de texte), deși raportul substantiv-verb rămîne favorabil substantivului, diferența numerică care îl separă de verb scade sensibil : (6 + 9 =) 15 substantive pentru (1 + 9! =) 10 verbe ; în plus, apar 1 adjectiv și 1 adverb.

În grupul următor (cuvinte regăsibile în 10—20 de texte), handicapul care distanța substantivul de verb e lichidat — 18 substantive pentru 18 verbe — iar intervalul care separa substantivul de adjectiv și adverb (ambele aliniază cîte 6 cuvinte) se reduce net.

Conchidem că procesul variației lexicale — cel puțin în ce privește textele *Vălean* — cunoaște două aspecte simultane, simetrice și contradictorii :

din punctul de vedere al masei vocabularului, purtătorul împrăștierii (recte al *varierii*) este substantivul, în vreme ce verbul și adjectivul variază mai puțin, iar adverbul alcătuiește fondul de cuvinte cel mai închis și cel mai rigid ;

din punctul de vedere al cuvintelor-temă și al zonelor de frecvență imediat inferioare, deci din unghiul nucleului de cuvinte relativ constant al variantelor, agenții împrăștierii sînt adjectivul, în special, și adverbul (net, 58% din adjective și 44% din adverbe se regăsesc numai în cîte *un* text), în vreme ce verbul, și înainte de toate substantivul alcătuiesc temelia identității cu sine a cîntecului.

Cu alte cuvinte — cu o strînsă aproximație —, în *toate* variantele *Vălean* se regăsesc invariabil aceleași cîteva personaje și obiecte, care săvîrșesc sau suferă un număr redus de acțiuni

identice sau analoge [1]. Această situație ar putea justifica, in extremis, — la nivel lexical — calificarea textelor date ca variante ale unei entități unice.

Apoi, faptul că variația se dezvoltă și ea, în primul rînd, tot pe seama substantivului și a verbului, confirmă — în genere vorbind — caracterul *de fond* al varierii, faptul că aceasta e mai mult de ordinul obiectelor și al proceselor implicate și mai puțin de ordinul nuanței calificative și circumstanțiale.

În sfîrșit, condiția aparent paradoxală a adjectivului și a adverbului se explică prin aceea că, pe de o parte, inventarul acestor două clase de cuvinte e relativ sărac (împrejurare care nu a împiedicat folosirea relativ intensă a unui grup restrîns de termeni), pe de altă parte, frecvența netă a adjectivului și adverbului (respectiv regularitatea distribuirii în seria textelor) rămîne totuși, fie și în cel mai bun caz, mediocră. Prin urmare, constanța relativă a adjectivelor-adverbelor se raportează, de fapt, nu la cîntec în ansamblu, ci la micro-grupurile de variante care le conțin.

Și tabloul folosirii categoriilor gramaticale denunță la rîndu-i amploarea variației textelor *Vălean*; folosirea formelor verbale finite, spre pildă : varianta *1* folosește indicativul, imperativul, subjonctivul și condiționalul, variantele *9* și *19* întrebuințează indicativul, imperativul și optativul, varianta *11* întrebuințează numai indicativul și condiționalul, 14 variante [2] folosesc indicativul, imperativul, subjonctivul, 17 variante [3] recurg numai la indicativ și imperativ, varianta *57* alternează indicativul numai cu subjonctivul, iar textele *12, 28, 31* întrebuințează numai indicativul; variabilitate similară și în folosirea timpurilor indicativului : 6 texte [4] folosesc prezentul, viitorul I, imperfectul, perfectul simplu și perfectul compus, varianta *17* utilizează prezentul, imperfectul, perfectul simplu și perfectul compus, alte 15 variante [5]

[1] Densitatea relativ scăzută a frecvențelor mari în domeniul verbal este, în parte, rezultatul variației sinonimice, sau al variației în limitele aceluiași cîmp semantic; formal ea e compensabilă prin însumarea frecvenței verbelor sinonime etc. (*a muri* + *a trage de moarte*, verbele de mișcare, „verba dicendi" etc.).

[2] *5, 7, 10, 13, 16, 20, 21, 23, 25, 27, 33, 36, 38, 39.*

[3] *2, 3, 4, 6, 8, 14, 15, 17, 18, 22, 24, 26, 29, 30, 32, 34, 35.*

[4] *13, 14, 27, 31, 33, 35.*

[5] *1 5, 6, 9, 11, 19, 22, 26, 28, 29, 30, 32, 36, 38, 39.*

întrebuințează prezentul, viitorul, imperfectul, perfectul simplu și perfectul compus, varianta *24* folosește numai prezentul și imperfectul.

Totuși, în pofida variației, un fond tenace de forme verbale *comune* subzistă în toate textele : *imperfectul, prezentul* și — cu o singură excepție : textul *24* — *perfectul compus* al indicativului. Perpetuitatea prezenței și alternării acestor forme se explică, firesc, prin preponderența narativului și prin menținerea lui în limitele realului.

Timp prioritar — statistic dominînd în 21 de variante [1] — imperfectul e folosit fie cu valoare de perfect, dar sugerînd *durata* [2] :

El acasă mi-ajungea,
Cătă maică-sa spunea [...]
(11)

fie cu valoare iterativă :

Cînd era Vălean mai mare
Mergea tot prin sat călare [...]
(21)

În mod *constant*, imperfectul alternează în narațiune — determinînd uneori efecte subtile — cu prezentul istoric și cu perfectul compus. De pildă, segmentului expozitiv al cîntecului, construit — uneori cu perfectul compus — cel mai adesea cu imperfectul (de nuanță iterativă) :

Cînd *ieșa* dumineca,
El mîndru că se *găta*,
La uliță se *lua* ;
Cîte mîndre îl *vedeau*,
Toate din ochi îi *trăgeau* [...]
(9)

[1] Perfectul compus domină în opt texte, iar prezentul (atît cu valoare normală, cît și ca „prezent istoric") în 10 texte.

[2] Pentru problematica imperfectului cf. T. Vianu, *Problema stilistică a imperfectului*, în *Probleme ale metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957.

îi urmează cu bruschețe „invitația", introdusă cu prezentul și, de obicei, prin intermediul unei coordonate adversative :

> Numai a lui mîndruliță
> *Scoate* capu pe fereastră [...]

Contrastul rezultat exprimă, la nivel logic, o ruptură de planuri care anunță declanșarea acțiunii propriu-zise.

În episodul final — în cazul formulei A + B — alternarea timpurilor se conformează, în toate variantele, unui aceluiași model : formulei A, construită cu imperfectul (în toate variantele mai puțin *10, 13, 18, 33*, care adoptă parțial prezentul sau perfectul compus [1]), îi răspunde formula B, construită în toate variantele cu prezentul ; evocării momentelor succesive ale prăbușirii eroului, ce apar — datorită imperfectului — ca suită de procese în *desfășurare* („Cînd eram colo la cină, / La voinic, ținè lumină, / Cînd eram la mniaz de noapte, / Șel voinic — sudori de moarte..." — *5*), îi urmează relatarea unor evenimente care — grație prezentului — pot trece drept *sincrone* cu însuși actul relatării („Cîntă cucu-n vîrf de nuc, / Pe Vălean la groapă-l duc..."). Trecerea logic coerentă de la imperfect la prezent — la rîndu-i timp al „acțiunii în curs" — și, consecutiv, reinterpretarea lui A prin B, conferă mișcării procesuale descrise un spor de dinamism și actualitate ; prin seria predicatelor succesive, acțiunea verbală execută, în salt, o manevră de „apropiere", pe schema : un proces se desfășura, a *atins* prezentul, e în curs *acum*. Născut din imperativ emoțional, procedeul vizează emoția prin vivacitatea reprezentărilor pe care le cheamă.

În majoritatea textelor, actele de natură momentanee sînt consemnate totuși la perfectul compus (rareori, și anume spo-

Oportunitatea imperfectului e atît de marcată, încît chiar atunci cînd *v.* 1 adoptă, de ex., perfectul compus, *v.* 2 fie menține imperfectul, fie revine la el :

Cînd a fost mai pe la cină,
Lui Vălean *ținea* lumină ;
Cînd a fost la miază noapte,
A dat mîna cu cea moarte ;
Cînd a fost la cîntători,
Se stringeau priveghetori.

radic — în variantele *13, 14, 17, 27, 31, 33, 35* —, la perfectul simplu) :

Iel în casă *o tunat,*
Cătă mă-sa *o cuvîntat* [...]
(15)

respectiv,

Nucu-i mare, frunza-i rară,
Pe Vălean îl *îngropară* [...]
(13)

În ce privește modul, cu o *singură* excepție [1], narațiunea nu uzează decît de indicativ.

Este limpede prin urmare că narația e străină de mai sus-descrisa abundență de forme verbale. Aceasta din urmă revine *dialogului.*

În conformitate cu condiția generală a epicii populare, nici unul din textele *Vălean* nu are orientare pur „referențială", nu e pur *narativ.* În toate variantele vorbirea directă e prezentă și bine reprezentată.

Segmentele de text în dialog ocupă în *Vălean* minimum 17% (varianta *35*), maximum 54% (varianta *30*), în medie 32%, dintr-un text. Ponderea relativ ridicată a dialogului este prin urmare și ea o *constantă.* În aceste condiții, adresarea directă, implicînd folosirea largă a verbelor, justifică în parte marea pondere relativă a acestei clase lexicale; menționăm, ca reper, că 281 de verbe (22% din total) sînt folosite la persoana I și a II-a, apar deci *numai* în vorbirea directă (acestora li se adaugă, în dialog, și un important contingent de verbe la persoana a III-a).

Diversității gramaticale, în speță la nivel verbal, a dialogului (folosește toate modurile predicative, afară de prezumtiv, și majoritatea timpurilor acestora) i se opune permanența utilizării prezentului indicativ (cu valoare de prezent propriu-zis și cu valoare de viitor) și a imperativului (mai puțin variantele *12, 28, 31, 37*).

Împreună cu interjecția de îndemn (*hai!*) și cu vocativul *(mamă! Vălean! mîndră!)* în episodul IV, sau numai cu vocativul în episoadele V și VI, imperativul construiește în toate textele propoziții exclamative imperative *asemenea.* Propoziția exclama-

[1] *Un* singur subjonctiv în: „Pe Vălean îl îngropară,/ Valea-i lungă, da e seară,/ Nane nu-s ca să-l *petreacă*" *(13).*

tivă este *definitorie* pentru factura dialogului în *Vălean*. Ciocnirea sau simpla succesiune de injoncțiuni, rugăminți, îndemnuri, apostrofe — presupunînd tensiune voliționalã și mare vibrație afectivă — continuă și amplifică, prin procedeu dramatic, climatul de încordare propriu ambianței epice. (Uneori, exprimarea exclamației cu subtext hortativ — în blestemele mamei, spre pildă : „Spusu-ți-am, luate-ar dracu..." — revine optativului.)

Funcția dialogului în *Vălean* este complexă. Între altele, dialogul suplinește — în cooperare cu narația — *indigența* descrierii (pe care o concepem *minimal*, conform accepției uzuale a termenului, ca succesiune de judecăți de existență — respectiv, de valoare — complete sau eliptice, ale căror predicate afirmă însușirile subiectului la care se referă), *constantă* de semn negativ a variantelor *Vălean*, pe care, într-o anumită măsură, statistica lexicală (prin procentele adjectivului și adverbului) o anunța deja.

Textele cîntecului comportă patru personaje individuale — Vălean, mîndra (o nevastă), mama, sora (sporadic) — și două personaje colective — mîndrele și, mai rar, surorile (în 14 texte). Nici unul din aceste personaje, cu excepția unui număr restrîns de variante, nu face obiectul unei descrieri și, cu atît mai puțin, a ceea ce se numește *portret literar*.

Vălean are chică *neagră* și ochi *negri* în var. *1*, mîini *dalbe* și păr *negru* în var. *27*; mîndrele par a avea numai păr *galben* (var. *1, 3, 6, 15*). Determinînd reprezentări mai vagi, Vălean este *frumos* în var. *16, tînăr* și *voinic* în var. *26* și *38*; cîteva texte sugerează inefabilul unei mari străluciri : „Ce fecior era Vălean!" (cf. I b), procedeul anihilînd însă, de fapt, descripția ca operație. În sfîrșit, în variantele *1, 12, 37*, numele eroului e însoțit de calificarea injurioasă : *ticălosul de...* (Este evident că se procedează banal : elogiul notează caractere fizice — *frumos, voinic* etc. —, în vreme ce — lansată în alte variante — invectiva e invariabil de natură etică. Dualitatea criteriului se menține — oarecum — și în caracterizarea mîndrei : mîndra [Lina, Lenuța, fetița] *cea frumoasă* în opt texte [1] și, respectiv, *o hoață* [*o c...ă*] *de nevastă* [2] în alte 13 variante [3].)

[1] În : *12, 16, 17, 21, 23, 24, 25, 37.*

[2] Calificarea infamantă e — posibil — determinată de plusul de turpitudine pe care îl implică, în contextul dat, condiția de „femeie măritată" a eroinei.

[3] În : *3, 4, 5, 6, 7, 15, 16, 18, 19, 29, 30, 31, 38.*

Se menționează în 14 variante [1], deci oarecum consecvent, că Vălean *„mîndru* se-mbrăca", eventual cu „cisme *negre*" (*22*) și încăleca „murguț *negru*" (*1*); cu alte cuvinte descrierii personajului i se substituie vagi sugestii privind veșmintele sau calul (cf. II c)!

Persoana mamei și a sorei (surorilor) nu beneficiază de nici o mențiune calificativă.

Alimentele cu care este ispitit eroul sînt în majoritatea cazurilor citate cu atribute corespunzătoare: rozol *rece* [2], rozol (vin, rachiu) *roșu* [3], rachiu *fiert*, vin *cald* [4], vin *îndulcit*, *jumătate otrăvit* [5], „cofei *cald*" (fiert) [6], gîște *zugrăvite* [7] și găini *fripte*, *rumenite*, *otrăvite* [8].

Pe Vălean îl doare capul *rău* în 17 variante.

Aceasta este, în linii generale, *descripția* în *Vălean*. Prezentă în puține variante și de regulă divergent dezvoltată, descrierea se reduce la însoțirea sporadică a substantivului cu *un* atribut (adjectival sau substantival-prepozițional), și a verbului cu *o* complinire modală. Mai mult chiar: o cîtime apreciabilă a atributelor și complementelor în cauză sînt (în măsura în care calitatea epitetului este obiectiv determinabilă) fie „epitete șablon" (*păr negru* sau *galben*, *mîini dalbe* — în *22*: *lumini dalbe* [9] etc. —, *murguț negru* — cvasi pleonastic! —, sînt clișee universale ale retoricii folclorice), fie „epitete ornante" (mîndra *cea frumoasă*, Vălean *mîndru* se gătа etc.).

Sărăcia cantitativă și calitativă a epitetului, și în general a detaliului evocator, face prin compensație mai expresive calificativele ultragiante (*ticălosul* etc.) și determinativele (*roșu*, *cald*, *rece*, *rumenit*, *zugrăvit*, *otrăvit* etc.), acumulate cel puțin cîte *două*

1 În: *4*, *8*, *10*, *11*, *13*, *14*, *16*, *20*, *26*, *28*, *32*, *35*.
2 În: *3*, *15*, *37*.
3 În: *4*, *17*, *19*, *21*, *22*, *31*.
4 În: *4*.
5 În: *7*.
6 În: *6*.
7 În: *5*, *7*, *8*, *13*, *14*, *15*, *19*, *20*, *31*, *34*, *36*, *39*.
8 În *1*.
9 În: *11*, *18*.

în episodul IV — pete de culoare în contextul acromatic. Epitetul expresiv, singularizant, e rar. În pasajul (ep. VI) :

El în casă s-o băgat
Și s-o pus *încet* în pat [...]
(6)

finețea — fără corespondent — a folosirii epitetului surprinde. De asemenea, capacitatea de sugestie a adverbului adjectival în :

O-mbucat o dată *gras*,
Abea sufletu l-o tras [...]
(1)

Excepțională, cu totul izolată, este descrierea amplă, depășind vocabula unică și tinzînd către frază, ca în acest pasaj ce descrie mixtura — vrăjitorească? — înghițită de erou :

Am băut pahar cu vin :
De d(edesubt) a fos' venin,
La mijloc o fost otravă,
Deasupra fire de iarbă [...]
(27)

sau ca în :

Leana te-a fermecat
Cu aşchiță din portiță,
Cu păr galben din cosiță,
Cu pană de liliac,
Ca să nu-ți mai dăm de leac [...]
(20, reluat și în 25, 27, 32)

ori ca în următoarea descripție-diptic, ce îmbină în fond descrierea propriu-zisă cu narația :

Pe Vălean la groapă-l duc
Nouă ceteraşi zicînd,
Nouă mîndre-a lui plîngînd.
Numa mîndra lui cea dragă
Vînătă-i și tare neagră
C-aceea i-a dat otravă.
(22)

Descrierea este esențial complinită de dialog și narație prin reprezentările secundare derivate din acestea. Bunăvoia e descrisă, de pildă, cinematic, în acest pseudo-distih narativ, în care rima interioară a primului vers (*pășea* — *clătea*) sugerează trepidația voioșiei exultante :

Cînd pășea pana-i clătea,
Ochii și gura-i rîdea.

(2)

Pasajul următor, *narînd* la imperfect, de fapt *descrie* o scenă de gen :

Mă-sa-n casă se cînta
Și vecinii o-asculta.

(19)

„Invitația" — monologată — a mîndrei trădează retrospectiv viclenie și fățărnicie. Într-o anume variantă Vălean apare circumspect (cf. V a), iar mama uneori dură și irascibilă (cf. VI a), alteori, în momente supreme, atît de copleșită încît — totul fiindu-i egal — se adresează cu apelative gingașe făptașei însăși (cf. VII α).

Unice în felul lor, primele 11 versuri ale var. *1* (episodul I + II) zugrăvesc, alternînd narația cu descripția, un portret-caracter amintind de La Bruyère [1] : portretul unui „crai" parazitar.

Cuantumul și factura descrierii diferă de la variantă la variantă, contrastînd cu relativa stabilitate cantitativă (fie numai ca *proporție*) și calitativă a narației și dialogului.

Puținătatea materială a descrierii e una din cauzele inconsistenței relative a personalității eroilor, a faptului că aceștia — în majoritatea textelor — sînt mai puțin personaje cu un profil fizic, psihic, sociologic definit, și mai mult *atitudini și funcții umane* ipostaziate.

O altă constantă negativă în *Vălean*, formal legată de condiția minoritară a descriptivului, este absența procedeelor metaforice.

[1] De pildă : „Narcisse se lève le matin pour se coucher le soir ; il a ses heures de toilette comme une femme ; il va tous les jours fort régulièrement à la belle messe aux Feuillants ; il est un homme d'un bon commerce etc." *(Les Caractères*, „De la Ville" § 12). De altfel, succesiunea de propoziții cu același subiect, juxtapuse, este impusă de însăși natura acestei întreprinderi literare. „Caracterul" e în fond inventarul minimal de comportări al unui tip și echivalează cu operația definirii descriptive a unei noțiuni ; fapt de literatură — depășind elementaritatea logică — el devine prin stil.

Cele 39 de texte *Vălean* nu conțin decît o singură metaforă. Complimentînd o mîndră, eroul formulează o metaforă coalescentă :

— Asta-i *mîndra mîndrelor,*
Asta-i *floarea domnilor...*

(35)

Comentariu special comportă versurile :

Trece-un Vălenar la tîrg
Cu murg negru potcovit,
În frunte *cu stea de-argint...*

(53)

în speță versul *ultim.* Acesta poate primi trei interpretări diferite :

1. *steaua de argint* e piesă de harnașament, iar *stea* „simulacru stelar" ;

2. *steaua* este însemnul unui animal fabulos, și o putem defini ca „excrescență metalică" a tigvei acestuia ;

3. avem de-a face cu o metaforă : s-a avut în vedere pata albă capilară pe care calul — *breaz* — o are pe bot, dar s-a spus *stea de argint.*

Or, dacă e simplu a stabili că ipoteza harnașamentului este puțin probabilă, în literatura populară „steaua de argint" fiind atribut fizic uzual pentru animalele menite să joace un rol într-o oarecare desfășurare lirică sau epică [1], a tranșa rațional — și fără rezerve — între ipoteza fabulosului și cea a metaforei, este ca și imposibil. Aceasta deoarece, pe de o parte, „metafora nu se produce decît atunci cînd conștiința unității termenilor între care s-a operat transferul (metaforic — n.n.) coexistă cu conștiința deosebirii lor" [2] ; condiția valabilă și pentru cazul (în speță, cazul literaturii fantastice) în care, deși conștiința deosebirii termenilor există la beneficiarul operei, acesta (contextul cerînd prin forța *sistemului* constituenților săi acceptarea ca realitate *efectivă* a „unității" termenilor disparați) consideră, convențional, numita „unitate" ca un fapt, iar metafora nu se mai instituie. Pe de altă parte, deși textul *Vălean* admite fantasticul,

[1] Bunăoară, în *Miorița.* Cf. A. Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte,* București, 1964 p. 905 (vers. 21), p. 907 (vers. 21) etc.
Tudor Vianu, *Problemele metaforei,* în *op. cit.,* p. 19.

el nu alcătuiește, riguros vorbind, un context fantastic care să decidă net în favoarea fabulosului.

În consecință, condiția *stelei de argint* rămîne ambiguă. După cum ambiguu — între prosopopee și personaj fabulos — rămîne și statutul „morții", pe care Vălean o întîlnește în drum (ep. V bis).

Bilanțul analizei îngăduie două serii de concluzii [1].

Concluzii tehnice. Este limpede că libertatea varierii e îngrădită nu numai de structura (tradițională, anonimă) a versului — „constantă universală" —, ci și de structura compozițională [2]. O confirmă și stabilitatea cîmpului semantic [3] al fiecărui episod, împrejurare ce pare a dovedi că memorarea operează

[1] Nu ne facem iluzii asupra limitelor concluziilor noastre. Astfel, între altele, ignorînd în studiu nuanțele evoluției istorice, variațiile și coincidențele regionale, în genere individualitatea fiecărui text, e firesc și necesar să obținem concluzii de caracter *abstract.* Totuși, în măsura în care acestea pot defini corect linii generale ale variației obiectului și pot arunca lumini asupra esenței lui stabile, ele justifică metoda.

[2] Episoadele II și VII se mențin, cu excepții menționate, în *toate* variantele și se combină numai cu variante ale episoadelor I, III, IV, V, VI, în ordine naturală, ceea ce confirmă unitatea — intrinsecă — și suficiența — extrinsecă, în raport cu mediul colportor, demonstrată de circulație — a textelor cîntecului. Contaminarea — în speță ep. V bis — apare ca un accident izolat, legitimat de asemănarea tipologică dintre *Vălean* și *Vîlcu.* Precizăm că episoadele au fost identificate intuitiv după limitele actelor consemnate — sub unghi semantic deci — și *nu* după criterii formale. Nu insistăm asupra dificultății — generice — de a formaliza aspectul semantic al limbii.

[3] Tendința spre constanță lexicală se realizează îndeobște la nivelul nu al cuvîntului, ci al cîmpului semantic. Excepție tind să facă cele șapte cuvinte regăsibile în peste 75% *(nici unul* în 100%) din variante. Practic: episodul I = o singură constanță, numele *Vălean*; episodul II = sînt prezente cvasi invariabil cel puțin *un* verb de mișcare și verbe gravitînd în jurul noțiunii de *gătează* insistentă (a se pieptăna, a se spăla, a se îmbrăca, a se găta, a *tomi* — flori în clop —, *a se încălța, a se stimba, a se împodobi,* folosite izolat sau grupate cîte două-trei); episodul III = către constant tinde seria *mîndre, nane, fete,* în rest invariabil e doar faptul că verbele-predicat notează doar reacții pragmatice (opuse de la text la text, potrivit dipolului simpatie-antipatie); episodul IV = tendința spre constanță operează în patru serii cu evoluție autonomă: (a) o mîndră (resp. seria *nouă, fată, nevastă, fetiță frumoasă, Lina cea frumoasă)*; (b) „scoate *capu* pă *fereastră* (cuplul *cap — fereastră* tinde spre constant, verbul și propoziția variază: *„bagă* capu *prin* fereastră", *„șede cu* capu-*n* fereastră" etc.), strigîndu-i eroului (c) în 23 de texte interjecțional: „hai...!", în 7 texte verbal: „Vino...!", „Intră...!" sau chiar *„Vii, vii, vii...!"* — comun fiind „îndemnul de apropiere" —, (d), sub cuvînt că „bucatele (resp. seria: *cina, pui fripți, găini, gîscă, mere, rozol rece, rujalin roș, rachiu fiert, vin cald, vin roșu, cofei cald, vinars)* îs pă masă"; episodul V = singura permanență e seria verbelor reductibile la noțiunea de „îngurgitare" *(a îmbuca, a bea, a mînca, a cina, a înghiți, a gusta, a închina)*; episodul VI = tinde către constant seria *a așterne, a pune, a face, a găta* — patul; episodul VII = tendința spre invariabilitate se concretizează la nivelul sintagmei: cu infime variații pseudodistihul: „Cînd era la miez de noapte/ Și Vălean trăgea de moarte" e reluat de 25 de texte; „Cîntă cucu-n vîrf de nuc, / Pe Vălean la groapă-l duc" de 20 texte; „Cînd era la cîntători, / Vălean e în scăldători" de 17 texte etc., reperul comun de referință fiind noțiunile corelative moarte — funeralii.

— în cel mai rău caz — la nivelul noțiunii generale, actualizarea textului implicînd alegerea de către interpret a *unui* cuvînt din seria termenilor plauzibili și, consecutiv, un efort de neelaborare : reconstituirea versului. [1]

Substantivul este, la nivelul cuvintelor-temă, suportul stabilității, iar la nivelul masei lexicale, agentul împrăștierii; adjectivul, adverbul sînt, dimpotrivă, purtătorii stabilității în masa vocabularului. Ceea ce acuză caracterul substanțial — deși adesea mărginit de spațiul aceleiași zone semantice — al variației lexicale precum și natura mai mult obiectuală — mai puțin procesuală — a noțiunilor denumite de specimenele lexicale constante.

Depășind pura robustețe formală, paralelismul sintactic și lexical generează structuri *consecvent durabile* în seria variantelor — se pare — numai în măsura în care *conținutul* pe care îl ordonează e socotit de seria interpreților indispensabil în contextul dat.

Concluzii de fond. Confirmînd intuiția, caracterele generale ale variantelor indică în *Vălean* o dezvoltare literară de factură epică[2]. Formal, funcția cîntecului e, în primul rînd, povestitoare.

Dar economia textelor prezintă carențe vizibile sub aspectul epicului : uciderea eroului nu e nicăieri clar motivată, explicitarea crimei rămîne în majoritatea variantelor deficitară etc. Or, expedierea în aluzie a unor momente-cheie aduce inevitabil estomparea particularului și strămută accentul semnificației din imediat, în aspectul parabolic al fabulației : întîmplarea extraordinară e relatată nu atît pentru sine, cît pentru a sugera *generalul* în acțiunile și reacțiunile posibile ale indivizilor sociali. Cu alte cuvinte, lăsînd faptele să inspire singure „milă și frică" [3] — unui fecior provocant și vulnerabil prin *lipsă de măsură*, pieirea i-o aduc implicații

[1] Avem în vedere cazul în care interpretul dorește să reproducă fidel textul. Constrîngerea exercitată de un text memorat asupra interpretului care încearcă în mod deliberat să nareze nu poate fi evaluată în absența unor informații adiacente indicațiilor cuprinse în textul comunicat de acesta.

[2] Procentele folosirii substantivului sînt ridicate, iar procentele verbului depășesc toate valorile determinate pentru textele „martore" (inclusiv proză epică); în schimb, procentajul folosirii adjectivului și adverbului e invariabil scăzut, iar *concentrarea* accentuată — pe fondul unei *bogății* minore — le denunță sărăcia cantitativă și calitativă. Persistă și precumpănește în mod *absolut* indicativul — constantă morfologică — respectiv alternanța imperfect *(dominant* în majoritatea textelor) — prezent — perfect compus; către constanță tinde imperativul; în dialog, tinde să se instituie ca permanență sintactică propoziția exclamativă hortativă; 78% din verbe sînt la persoana a III-a. Raportul *dialog/narație* (descrierea — în *Vălean*, mai cu seamă descriere de procese — li se subsumează) tinde constant către valoarea 1/2. Textele sînt practic lipsite de tropi lexicali etc.

[3] Cf. Aristotel, *Poetica*, 1449 b, 6.

extreme ale comportării sale [1] — *Vălean* se dovedește a fi o laudă, prin probă contrarie, a temperanței. Eticul precumpănește evident în dauna psihologicului: *Vălean* nu e tragedia nici a *geloziei*, nici a *încrederii înșelate*, nici a *crizei adolescenței*, ci derivatul — edifiant — al acestor date elementare.

Persistența, minuția și ponderea relativă ridicată a episodului VII — cel mai *determinat* [2] cel mai sărac în informație epică dintre episoade, dar capabil să evoce și să suscite stări de spirit — atestă adaptarea „eposului" la o funcție principial vorbind străină: folosirea sa cu rostul și eficiența cîntecului liric „de jale" [3]. Lacunele structurii epice consolidează orientarea lirică a textelor. La rîndu-i, lamentația lirică neutralizează duritatea virtuală — rigoristă — a concluziei morale. În *Vălean*, moralismul apare înțelept și comprehensiv.

Natura ambiguă, finalitatea pedagogică fac din *Vălean* un *apolog liric*, specie potențială a cîntecului *epico-liric* [4], la rîndu-i categorie contradictorie *(anecdota* narată în intenția efectului *liric)*, diversă și vastă, cuprinzînd o cîtime importantă a repertoriului de „balade" [5] românesc.

În sfîrșit, epurarea de detalii, ce dă conflictului epic aureolă de incertitudine, forță de evocare, centralitatea locului conferit preceptului etic, capacitatea lirică, structura euritmică consacră împreună ascendentul cîntecului, ca operă poetică, asupra povestirii senzaționale brute.

Anexa 1. Prin despuierea a 63 de colecții și periodice (periodicele au fost considerate un singur titlu), publicate începînd cu 1890, și a Arhivei Institutului de etnografie și folclor (A.I.E.F.), am obținut 39 de variante ardelene, crișene,

[1] De fapt, incriminată e nu numai lipsa de ponderațiune a lui Vălean, ci și frenezia mîndrelor: crima este, în fond, paroxismul unui exces.

[2] „...Informația obținută este cu atît mai mare cu cît mesajul (resp. conținutul unui text dat — *n.n.*) ... este mai nedeterminat, adică este ales dintr-un număr mai mare de mesaje posibile." (E. Nicolau și C. Bălăceanu, *Cibernetica*, București, 1961, p. 102.)

[3] Caracterul liric al textelor este uneori confirmat — eventual accentuat — de aspecte secundare: abundența diminutivelor *în narație*: „El paharul l-a băut/ Și *căpuțu* l-a durut" etc., substituirea persoanei a III-a prin persoana I-a (cf. I-a), alipirea aparent ilogică a unor fragmente propriu-zis lirice de corpul cîntecului etc.

[4] Termenul, cu accepția largă pe care o preconizăm, a fost propus — pentru poetica populară italiană — de G. C. Bronzini (Cf. *La Canzone epico—lirica nell'Italia centromeridionale*, Roma, 1956, pp. 10—25).

[5] Folosirea tradițional abuzivă a cuvîntului la noi — începînd cu V. Alecsandri — face de dorit înlocuirea termenului *baladă* cu echivalenți mai precișI și mai nuanțați.

bihorene şi maramureşene ale tipului *Vălean*. Precizăm că am respectat grafia textelor originale.

1. i. 5362, A.I.E.F., Şanţ-Năsăud, 1935; *2. Dariu Pop, mss. nr. 114*, A.I.E.F., Rodna-Năsăud, 1955; *3. i. 24404*, Leşu-Năsăud, 1962; *4. mg. 1440 g*, A.I.E.F., Parva-Năsăud, 1958; *5. mg. 1435 c*, Rebra-Năsăud, 1958; *6. fg. 5602 a*, A.I.E.F., Şanţ-Năsăud, 1935; *7. fg. 5602 b*, Şanţ-Năsăud, 1935; *8.* V. Alexici, *Texte alese din literatura poporană romînă*, tom I, Budapest, 1889, p. 78, Sîntie-Criş; *9.* T. Papahagi, *Cercetări în Munţii Apuseni*, în *Grai şi suflet*, II (1927), p. 77, Scărişoara-Cîmpeni; *10.* S. Pavelescu, *Cercetări folclorice în judeţul Bihor*, în *Anuarul arhivei de folclor*, VII (1945), p. 74, Poiana-Cîmpeni; *11.* B. Bartók, *Cîntece poporale române din comitatul Bihor*, Buc., 1913, p. 154, Sebiş-Beiuş; *12*, I. Cocişu, în *Monografia judeţului Tîrnava-Mare*, Sighişoara, 1943, pp. 478-479, Vulcan-Sighişoara; *13. Şezătoarea*, XXV (1929), p. 34, Vaşcău; *14.* T. Brediceanu, *170 melodii populare româneşti din Maramureş*, Buc., 1957, p. 177, Săpînţa-Sighet (1912); *15. mg. 559 h*, Leşu-Năsăud, 1955; *16. fg. 2145 b*, Voila-Făgăraş, 1936; *17. fg. 7193 b*, Izvoare-Tg. Mureş, 1938; *18. fg. 9367 a*, Socol-Reghin, 1941; *19. fg. 9095 b*, Ibăneşti-Reghin, 1940; *20. mg. 1841 f*, Crihalma-Rupea, 1960; *21. mg. 1771 I d*, Sibiel-Sibiu, 1959; 22. Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania*, Buc., 1893, Craifalău-Reghin; *23. mg. 228 h*, Buteasa-Şomcuta, 1953; *24. mg. 230 c*, Buteasa-Şomcuta, 1953; *25. fg. 7596 b*, Veneţia de sus-Făgăraş, 1939; *26. fg. 11465 c*, Mogoş Bîrlea-Cîmpeni, 1950; *27. fg. 492 b*, Arpaşu de sus-Făgăraş, 1932; *28. fg. 6331 a*, Ţaga-Gherla, 1938; *29. fg. 7948 b*, Şchiopi-Turda, 1939; *30. mg. 161 a*, Rohia-Lăpuş, 1952; *31. mg. 1732 n*, Văleni-Lăpuş, 1960; *32. fg. 4804 b*, Zagai-Tîrnăveni, 1930; *33.* Tit Bud, *Poezii populare din Maramureş*, Buc., 1908, p. 17; *34. i. 25411*, Leşu-Năsăud, 1962; *35.* I. Bîrlea, *Balade, colinde şi bocete din Maramureş*, Buc., 1924, p. 31, Năneşti (?)-Sighet; *36.* Al. Ţiplea, *Poezii populare din Maramureş*, Buc., 1906, p. 28; *37. Comoara satelor*, I (1923), p. 19, Spini-Tîrnăveni; *38. Idem*, V (1927), p. 43, Ercea Mare-Reghin; *39. Ibidem*, I (1923), p. 110, Bothaza-Sărmaş.

Menţionăm că nu am inclus în materialul cercetat variantele degradate pînă la incoerenţă, precum nici variantele *esenţial* alterate prin contaminarea cu alte motive epice.

Anexa 2. Lista selectivă a cuvintelor „pline", dispuse în ordinea crescîndă a rangului (determinat de frecvenţa *netă*; convenţional, frecvenţa minimă de abilitare este *n* 10) :

Substantive		*Verbe*	
1. Vălean	(38/268)[1]	1. a fi	(38/186)
2. casă	(35/68)	2. a cînta	(28/78)
3. mamă (maică)	(32/109)	3. a durea	(25/38)

[1] Numărul din stînga reprezintă frecvenţa *netă* (per număr de variante), numărul din dreapta frecvenţa brută (globală).

Substantive

4. mîndră (32/87)
5. cap (32/80)
6. fereastră (31/51)
7. masă (29/33)
8. miez de noapte (27/27)
9. cafea (26/48)
10. pat (26/37)
11. uliță (23/23)
12. rozole (garole etc.) (22/25)
13. magheran (21/27)
14. cuc (20/55)
15. groapă (20/27)
16. nuc (17/19)
17. zori (15/20)
18. clopote (15/19)
19. cîntători (15/15)
20. ziuă (14/20)
21. soră (14/18)
22. nevastă (14/15)
23. cină (13/18)
24. fată (13/19)
25. frunză (13/18)
26. foaie (13/17)
27. otravă (12/17)
28. horă (12/16)
29. lumină (12/13)
30. poartă (11/19)
31. vîrf (11/16)
32. gură (11/14)
33. mînă (10/12)

Adjective

1. verde (22/32)
2. cald (18/19)
3. bun (12/17)
4. drag (12/12)
5. frumos (11/14)
6. roșu (11/13)
7. sănătos (10/11)

Verbe

4. a intra (24/27)
5. a pune (23/53)
6. a duce (23/45)
7. a așterne (23/31)
8. a trage (22/31)
9. a trage de moarte (22/22)
10. a spune (21/51)
11. a scoate (18/18)
12. a gusta (17/19)
13. a veni (16/31)
14. a face (15/28)
15. a auzi (15/19)
16. a da (14/18)
17. a pleca (14/17)
18. a băga (14/16)
19. a se duce (13/45)
20. a vedea (13/15)
21. a ține (13/14)
22. a cuvînta (12/14)
23. a se găta (12/14)
24. a lua (11/23)
25. a bea (11/13)
26. a zice (10/13)
27. a merge (10/12)
28. a se întîlni (10/10)

Adverbe

1. rău (23/28)
2. numai (17/18)
3. acasă (15/16)
4. mai (12/16)
5. așa (12/13)
6. mîndru (12/13)
7. bine (10/12)

Scriitori români

Acad. Al. Rosetti și Ion Gheție

LIMBA ȘI STILUL POEZIILOR LUI MIHAI EMINESCU

În activitatea literară a lui Mihai Eminescu distingem trei perioade, care se delimitează cu suficientă precizie. În primii ani (1866—1870), scriitorul e încă tributar poeziei timpului; ecourile lecturilor sale (în special din Alecsandri, Bolintineanu și Heliade) se recunosc cu ușurință în versurile pe care le scrie. Eminescu cultivă acum oda, în care exaltă meritele unor personalități literare *(La mormîntul lui Aron Pumnul, La Heliade)* sau politice *(La moartea principelui Știrbey)*. Dragostea pentru pămîntul natal se oglindește într-o serie de producții din această perioadă, dintre care amintim *Din străinătate* și *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*. Influența lui Alecsandri și a versificației populare se fac simțite în *De-aș avea*, în timp ce unele poezii pline de reminiscențe clasice și mitologice, ca *O călărire în zori*, *Ondina* (postumă) sau *Misterele nopții*, ne fac să ne gîndim la Bolintineanu. O puternică satiră la adresa tineretului decăzut și lipsit de entuziasm este *Junii corupți*, care anunță vehementa critică socială din *Scrisoarea III*.

Venere și Madonă marchează trecerea la cea de-a doua etapă a activității literare a lui Eminescu. Poetul se orientează acum spre marile teme ale romantismului. Antiteza romantică, întemeiată pe opoziția violentă între noțiuni diametral opuse, dictează structura celor mai multe poezii care apar în anii aceștia *(Venere și Madonă, Înger și Demon, Împărat și proletar)*. O astfel de opoziție a planurilor de desfășurare a discursului poetic aduce și *Epigonii*. În această poezie, Eminescu situează antitetic generația scriitorilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea, al cărei elogiu îl face, și generația scriitorilor contemporani. Un loc important în producția acestor ani îl ocupă *Împărat și proletar*. Inspirată de evenimentele revoluționare din 1871, poezia conține o ascuțită notă de critică socială, mai puternică în versurile care au precedat forma definitivă *(Proletarul* și *Icoane pe pînza vremii)*. Istoria umanității în desfășurarea ei seculară formează subiectul

vastei poeme postume *Memento mori* sau *Panorama deșertăciunilor*. Rînd pe rînd, poetul se oprește asupra Asiriei, a Egiptului, a Palestinei, a Greciei, a Romei, a căror măreție și decădere le zugrăvește în tablouri contrastante. Dintre temele literare de mare circulație, un ecou deosebit au avut, în creația eminesciană, demonismul și titanismul romantic. În această sferă se înscriu unele dintre cele mai semnificative poezii ale lui Eminescu : *Înger și Demon*, *Demonism*, *A. Mureșanu* și capodopera sa, *Luceafărul*.

Începînd din anii 1876—1878, producția poetică a lui Eminescu poartă pecetea maturității sale artistice. Poetul publică acum *Călin — file din poveste*, o poemă de dragoste pătrunsă de spiritul popular (urmînd basmului versificat *Călin nebunul*), *Strigoii* și *Rugăciunea unui dac*. În 1881 apar *Scrisorile*, compoziții de un puternic caracter satiric, în care, folosindu-se de forma epistolei literare, scriitorul face un aspru rechizitoriu societății contemporane. Capodopera eminesciană *Luceafărul* vede lumina tiparului în 1883, în *Almanahul Societății România Jună* din Viena. *Luceafărul* este precedat, în ordine genetică, de basmul versificat *Fata din grădina de aur*, față de care marchează o superioară transfigurare artistică a fabulei și o proiectare a ei pe planurile simbolului. De o mare valoare artistică sînt poeziile erotice ale lui Eminescu sau acelea închinate descrierii naturii. În versurile pe care le publică în acești ani *(Pe aceeași ulicioară, Freamăt de codru, Pe lîngă plopii fără soț, Și dacă, Sara pe deal)*, sentimentul se acoperă cu un văl de melancolie, iar tonul devine elegiac. Începînd cu *Melancolie* (1876), elegia eminesciană cunoaște realizări majore : *O, mamă...*, *Peste vîrfuri*, *Mai am un singur dor*. Stăpîn pe mijloacele sale de expresie, poetul cultivă acum poezia cu formă fixă. Sonetul *Veneția* și *Glossă* sînt cele mai reprezentative pentru acest compartiment al creației sale.

S-a putut observa din cele de mai sus strînsa legătură dintre producția eminesciană și patrimoniul folclorului românesc. Scriitorul, care a adunat în tinerețe din popor o bogată culegere de versuri, a compus în metrul și în spiritul poeziei populare unele bucăți remarcabile, cum sînt *Revedere*, *Ce te legeni...* și *La mijloc de codru...*

Înainte de a trece la analiza limbii și a stilului lui Eminescu, vom arunca o repede ochire asupra poeziei românești din

epoca anilor 1860—1870. Un poet care s-a bucurat de o reală popularitate în timpul acela a fost G. Baronzi. Poeziile sale prezintă două caractere principale : folosesc neologisme, uneori stridente : *culpabil, curagiu, popol, profum, alegre* și redau, fără nici o transpunere artistică, poezii populare, cărora le păstrează forma originală. Din această categorie face parte balada *Corbea haiducul*. Note asemănătoare prezintă poezia lui Cezar Bolliac, din versurile căruia cităm unele exemple : *palpit crud, o solemnelă pace, frumoasă ca un angel, la ușa ei grința* (fr. *grincer*=„a scîrțîi"), *dințîi îi grințară, acvila acum ridentă.*

Heliade e în declin, dar poeziile sale, în care abundă figurile retorice, gerunziile adjectivale și formele compuse ca : *duh-femeie, cuvîntul-creator*, exercită încă o puternică influență asupra contemporanilor.

Bolintineanu s-a impus în poezia românească prin elegia *O fată tînără pe patul morții*, unde reia cunoscutul motiv al meditației la moartea iubitei (prezent și în creația lui Eminescu : *Mortua est*). Reputația scriitoricească i-au consolidat-o poeziile epice inspirate din istoria națională. La Bolintineanu, Eminescu găsea modele mai izbutite și o frămîntare a tiparelor de limbă din care au ieșit cîteva bucăți reușite, în întregime sau măcar fragmentar. Totuși, poezia lui Bolintineanu rămîne încărcată de convențional. Scriitorul folosește clișeul stilistic al epocii și apelează în mod frecvent la termeni ca *dalb, suav, dulce, trist* sau la diminutivul poeziei populare : *tinerică, rumeioară, gălbioară, floricică, aripioară.* Ceea ce nu-i reușește lui Bolintineanu (și se poate spune că nu i-a reușit pe deplin nici unui poet dinaintea lui Eminescu) este asocierea neologismului cu termenul aparținînd vechiului fond al limbii. Bolintineanu scrie, de pildă : *prefumul dulce, paserea nopturnă, frumoasă rondurelă, flacără misterică, guri însetabile.*

Influența lui Vasile Alecsandri a fost profundă. În 1866, pe cînd se afla la Blaj (avea 16 ani), Eminescu afirmă, în cursul unei discuții, că, în comparație cu Andrei Mureșanu, „Alecsandri este poetul adevărat" [1]. În acea epocă, Eminescu recita „poezii întregi de Alecsandri" [2]. Nu e, deci, de mirare că, în primele sale poezii și chiar mai tîrziu, influența lui Alecsandri poate fi remar-

[1] I.M. Rașcu, *Eminescu și Alecsandri*, București, 1936, p. 4.
[2] *Ibidem*, p. 5.

cată. Reminiscențe din poeziile publicate de Alecsandri în colecția sa de poezii populare pot fi găsite în *Călin Nebunul, Fata din grădina de aur* și *Miron și frumoasa fără corp*. Există chiar versuri inspirate direct de Alecsandri, în *Mortua est, Călin, Strigoii* și *Rugăciunea unui dac*. O serie de cuvinte și expresii din poeziile lui Eminescu apar mai întîi la Alecsandri [1]. Cu Alecsandri expresia poetică românească înregistrează un incontestabil progres. Observăm însă că nici scriitorul moldovean nu se poate sustrage influențelor nivelatoare ale poeziei vremii. El folosește în mod abuziv, la fel ca Bolintineanu, adjectivul stereotip, uzat stilistic, precum și diminutivul hipocoristic al poeziei populare.

Rolul lui Eminescu, în dezvoltarea poeziei românești, a fost de o importanță covîrșitoare. Scriitorul a restructurat din temelii expresia poetică, debarasînd-o de convenționalism și artificialitate. El a fost acela care a suprimat în poezia română deosebirea dintre termenii poetici și termenii obișnuiți ai limbii comune. În acest sens, el a conferit valoare expresivă unor cuvinte și expresii pe care nimeni, înaintea lui, nu s-a gîndit să le introducă în poezie. Conștient de necesitatea de a-și făuri o limbă bogată și expresivă, Eminescu s-a adresat izvoarelor vechi și noi. El a depus o muncă enormă în această direcție, cercetînd textele vechi, din care își formase o colecție proprie. „Trecutul m-a fascinat întotdeauna", scrie el Veronicăi Micle, și continuă : „Cronicele și cîntecele populare formează, în clipa de față, un material din care culeg fondul inspirațiunilor" [2]. Secretul artei lui Eminescu stă în însușirea desăvîrșită a materialului folcloric și a stilului poeziei populare, care, trecut prin sensibilitatea lui artistică, capătă forma imprimată de personalitatea sa.

Noutatea poeziei lui Eminescu și a limbii sale a stîrnit furtuni de proteste în rîndul contemporanilor. Anghel Demetriescu consideră drept inadmisibilă folosirea în limbajul poetic a unui cuvînt ca *pălărie* (în *Floare albastră*) și exclamă : „ne-a lovit în pălărie, ar zice un glumeț, servindu-se cu o expresiune populară de pe aici" [3]. Neînțelegerea, împinsă la extrem, apare la Aron Densusianu și la Alex. Grama, care, într-o broșură nesemnată, spune,

[1] I.M. Raşcu, *op. cit.*, p. 22.

[2] *Studii și documente literare*, IV, București, 1933, p. 127.

[3] G. Gellianu (pseudonimul lui A. Demetriescu), *Schițe literare. Poesiele d-lui Eminescu*, în *Revista contemporană*, III (1875), nr. 3, p. 288.

între altele, că „Eminescu n-a fost nici geniu, nici cuprins de lumea ideală, ci un biet versificator tare de rînd“ [1]. Al. Macedonski, el însuși, se înscrie printre detractorii lui Eminescu, despre care nu se sfiește să spună că „n-a fost decît un plagiator aproape din cuvînt în cuvînt al poeților germani [...], stricător al versului și al limbii și o rușine pentru epoca actuală“ [2].

Eminescu, după cum am văzut mai sus, se adresează limbii vechi și limbii vorbite; el integrează în creația sa un mare număr de neologisme. Sinteza acestor elemente într-o formulă personală, — iată esența limbajului poetic eminescian. Vom examina, de aceea, felul particular în care aceste elemente se oglindesc în fonetica, morfologia, sintaxa și lexicul operei beletristice a lui Eminescu, urmînd să ne ocupăm, în ultima parte a capitolului, de formarea stilului său artistic [3].

Fonetica. Fonetisme regionale. Față de limba literară, Eminescu inserează în versurile sale un număr de fonetisme regionale, în marea lor majoritate moldovenești (în înșirarea noastră, primul sunet reprezintă pronunțarea din limba literară, iar al doilea — corespondentul său din textul lui Eminescu).

a = *e*. Lui *a* accentuat îi corespunde un *e*: „și-i grăi cu grai de *jele*“ (I, 67, la fel în facsimil, I, 366); „traiul lumii altii *lese-l*“ (rimează cu *vesel*, I, 65; la fel manuscrisul din cca. 1874, reprodus în facsimil la p. 365); „cine vor aceia *lese-l*“ (rimează cu *vesel*, I, 102; la fel în variante, II, 20, 29); „și frumos ți se mai *șede*“ (rimează cu *vede*, I, 209; la fel în variante, III, 189, 192, 200); „se-ndoi spre el din *șele*“ (I, 67; la fel în facsimil, I, 366).

a = *ea*. Fonetismul *ea* din *creapă*, caracteristic graiurilor din Transilvania și din Moldova, pe cînd în Țara Românească *ea* a

[1] *Mihail Eminescu, Studiu critic*, Blaj, 1891, p. 4.

[2] Vezi Șerban Cioculescu, *Viața lui I L. Caragiale*, București, 1940, p. 335.

[3] În cursul expunerii am folosit următoarele abrevieri: I, II, III, IV, V = M. Eminescu, *Opere*, ediție critică de Perpessicius, vol. I—V, București, 1939, 1943, 1944, 1952, 1958 (în cazul trimiterilor la variantele publicate în primul volum, s-a trecut după nr. paginii mențiunea „ms.“, spre a se distinge poeziile tipărite de variantele manuscrise); *Conv. liter.* = *Convorbiri literare*, revistă; ed. Bogdan Duică = Mihail Eminescu, *Poezii*. Publicate și adnotate de G. Bogdan-Duică [București, 1924]; *Lit. pop.* ed. Scr. rom. = M. Eminescu, *Literatură populară*, Craiova, „Scrisul românesc“, f.a.; *Post.* = M. Eminescu, *Poezii postume* (ed. a II-a, Chendi), București, 1905; *Post. ed. Iași* = Mihail Eminescu, *Opere complete*, Iași, 1914.

trecut la *a*, apare la Eminescu, care redă astfel o pronunțare caracteristică a limbii vorbite: „vedeți cum urna *creapă*" (I, 277, ms.); „și bolta veche *creapă*" (I, 372, ms.).

e = *ă*. După constrictiva *s*, lui *e* accentuat din Țara Românească îi corespunde, în cea mai mare parte a domeniului dacoromânesc, un *ă*: „și mucoasa lumînare sfîrîind *săul* și-l arde" I, 46; la fel în variantă, I, 331).

Ă etimologic s-a păstrat în Moldova și Transilvania (în timp ce în Muntenia a trecut, prin asimilare vocalică, la *e*): „pătrunde luna, înălbind *părețiі*" (I, 202).

E neaccentuat final după o consoană semiocluzivă (de obicei *r*) e redat prin *ă*: „marmoreele *brață*" (rimează cu *față*; *Conv. lit.*, 1 aug. 1883, ed. Bogdan-Duică, 162; ms. din cca. 1880, II, 396); „atunci el cu o privire nălucirea i-ar *discoasă*" (rimează cu *frumoasă*; I, 80; la fel în variantă, I, 411); „*izvoară* vii murmură" (I, 93; variantă, ms. din 1876: *izvoare*, I, 434); „și cîți codriascund în umbră strălucire de *izvoară*" (rimează cu *fecioară*, I, 130); la fel în variante, II, 209); „nu sorbind a ei *pahară*" (rimează cu *amară*, I, 155; în variante: ms. din 1880—1881, II, 344); „unde de *popoară*" (I, 44; la fel în variantă, I, 321); „pe zodii sîngeroase porneau a lui *popoară*" (rimează cu *rară*, I, 91; la fel în variantă, I, 440, rimează cu *temerară*).

e = *i*. Trecerea lui *e* la *i* se întîlnește deopotrivă în limba vorbită din Țara Românească și din Moldova și nu alcătuiește o trăsătură regională a limbii lui Eminescu: „dulci-s ochii umbrei tale, nu le fie de *diochi*" (I, 80; la fel în variante, I, 403, 413); „pe *potica* dinspre codri, cine oare se coboară?" (I, 83; la fel în variante, I, 404, 417).

i = *u*, în *mitutică* (din *micutică*): „aș vrea să am o casă, tăcută, *mitutică*" (I, 6; la fel în ms. din cca. 1870, reprodus în facsimil la p. 7, I, 251).

u = *î*. *Î-* din *îmbla*, *îmfla*, *împlea* (=„umbla", „umfla", „umplea"), netrecut la *u* (prin acțiunea ocluzivei labiale următoare și, în unele cazuri, a lui *u* final, pornind de la *îmblu* etc.): „gărgăuni prin cap îmi *îmblă*" (I, 394, ms.); „inima-i s-*îmflă* de dorul" (I, 363, ms.); „... și prostatecele nări / Și le *îmflă* orișicine în savante adunări" (II, 212); „*împlu* casa-ntunecoasă" (I, 84; la fel în variantă, I, 418); „iară inima-i *se împle*" (I, 103); „și inima-i *împlut-au* cu farmecele milei" (I, 115; la fel în variantă, II, 82);

„călăreții *împlu* cîmpul" (I, 148; la fel în variante, II, 300, 308); „*ar împlea*-a ta adîncime" (I, 162; la fel în variantă, II, 362); „și sufletu-i se *împle*" (rimează cu *tîmple*; I, 167; la fel în variantă, II, 419); „și *împle* cu-ale ei scîntei" (I, 179; în variantă, ms. din 1882, II, 440: *umple*).

ea = *a*, după constrictiva *s*: „cu ei să te *asameni*" (rimează cu *oameni*; I, 177; la fel în variantă, ms. din 1882, II, 437); „*sara* vine din ariniști" (I, 103; la fel în variantă, II, 21); „cînd cu gene ostenite, *sara* suflu-n lumînare" (I, 130; la fel în variantă, II, 209); „respirarea cea de ape îl îmbată ca și *sara*" (rimează cu *ghitara*; I, 152; la fel în variantă, II, 342); „căci este *sara*-n asfințit" (I, 179; la fel în variantă, II, 440); „luminos ca luna *sara*" (rimează cu *primăvara; Lit. pop.*, ed. Scr. Rom., 360).

ea = *-è* (deschis): „Ea tot mai mult îmi va *plăcè*" (rimează cu *nu știu ce*); „De ar vorbi, de *ar tăcè*" (rimează cu *nu știu ce*; I, 208; la fel în variante, mss. din 1881—1883, III, 184, 185).

ia = *ie*: „Blîndu-i sunet se împarte / Peste văi *împrăștiet*" (rimează cu *încet*; I, 104; la fel în variantă, II, 39); „cu trup înalt și *mlădiet*" (rimează cu *omăt*; I, 229; la fel în variantă, ms. din cca. 1874, III, 290; ms. din 1878—1879, III, 291: *mlădiăt*); „sufletu-mi *nemîngîiet*" (rimează cu *încet*; I, 206; la fel în variante, III, 177, 178, 179); „*spăriet* la el se uită"; „Rîde doar cu ochii-n lacrimi, *spărietă* de-o minune" (I, 84; în variante, mss. din 1875—1876: *sperios, speriată*, I, 405; *spăriet, spărietă*, I, 418); „flori albastre tremur ude în văzduhul *tămîiet*" (rimează cu *omăt*; I, 85; la fel în variante, I, 406, 418); „la *zgîriet* el v-a dat gheară" (I, 48; în varianta din 1873, I, 333: *zgîriat*).

îi = *î*. Diftongului *îi* din Țara Românească îi corespunde, în limba vorbită din Moldova, *î*. Eminescu folosește consecvent acest din urmă fonetism: „Cînd la ziua cea de *mîne* abia cuget-un sărac" (I, 130; la fel în variantă, II, 209); „Cu *mîne* zilele-ți adaogi" (I, 204, 205; la fel în variante, III, 169, 171, 173); „*Mîni* în schit, la sfînta Ana"; „*Mîni* în zori de zi pleca-vom" (I, 65; la fel în facsimil, p. 365); „și sărut a tale *mîne*" (I, 30; la fel în variantă, I, 290); „i-atinge *mînile* pe piept" (I, 168; la fel în variante, II, 393, 420).

u = *zero*. Sincoparea lui *u*, în *frumusețe*, formă atestată în limba veche și astăzi în graiuri: „*Frumsețile*-ne tineri, bătrînii lor distrug" (I, 59; la fel în variante, I, 345).

Hiatul *i-e* (în loc de *e-e*), caracteristic graiurilor din Moldova, în *crier, cutrier, grier*: „Dar știu c-acești *crieri* ce-ardeau de gîndire" (I, 300, ms.; *creieri*, I, 305, ms.); „Crezi tu că-n amintirea, în colțul unor *crieri* / Va fi loc pentru tine și pentru-a tale scrieri" (II, 197; *creier*, II, 200); „omul s-aibă mai mulți *crieri* ca semenii lui" (II, 251); „Papura se mișcă-n freamăt de al undelor *cutrier*, / Iar în iarba înflorită somnoros suspin-un *grier*..." (*Conv. liter.*, 1 sept. 1881; ed. Bogdan-Duică, 153; în variantă, ms. din cca. 1880: *cutreier* și *greier*, II, 336); „țîrîiesc ca și un *grier*" (II, 41); „Dar atuncea *grieri*, șoareci..." (II, 41); „Cînd *grieri* cîntă-n tindă" (II, 375); „vornicel e-un *grierel*" (I, 87; la fel în variante, I, 408, 420).

j = *ğ*. În manuscrisele lui Eminescu e notată pronunțarea *ğ* în *giuncă*, întîlnită în graiurile din Moldova (corespunde lui *j* din Țara Românească): „am păscut pe deal o *giuncă*" (II, 5).

n = *r* (provenit prin disimilare consonantică): *nimărui*: „Gură, tu, învață minte, nu mă spune *nimărui*" (I, 80; la fel în variantă, I, 413).

r = *l*. Forma *tutulor*, cu *r* > *l*, e caracteristică pentru limba vorbită în Țara Românească: „Tot ce respiră-i liber, a *tutulor* e lumea" (I, 277, ms.).

r = *zero*. Dispariția lui *r*, prin disimilare consonantică, caracteristică graiurilor din Moldova și nordul Ardealului: *fereastă*: „Scîrțîie de vînt *fereasta*" (rimează cu *creasta*; I, 46; la fel în variantă, I, 331).

zero = *consoană nazală: (a) rumpe*, cu nazală (față de *a rupe*): „*rumpe* coarde de aramă" (I, 32; la fel în variantă, I, 295); „i se *rumpe* / Al lui suflet" (rimează cu *scumpe;* I, 44; la fel în variantă, I, 321); „de painjen tort să *rumpă*" (rimează cu *scumpă*; I, 72; la fel în variante, I, 384, 385); „Cum oare din noianul de neguri *să* te *rump*" (rimează cu *scump;* I, 213; la fel în variantă, III, 218).

zero = *p*: *îndărăpt* (cu *p* din contaminarea cu *derept, înderepta*): „nu privește *îndărăpt*" (rimează cu *piept*; I, 66; la fel în reproducerea facsimilată, I, 365); „nici se uită *îndărăpt*" (II, 21, 30).

Fonetisme arhaice. O serie de fonetisme arhaice apar și în limba vorbită, ca regionalisme. Ele au fost notate mai

sus. În afara lor, înregistrăm următoarele fonetisme, caracteristice pentru limba veche :

e neaccentuat în *inemă*, fonetism atestat în secolul al XVI-lea : „au cine-i zeul cărui plecăm a noastre *inemi?*“ (rimează cu *în sine-mi;* I, 115, la fel în variante, II, 76, 80, 91), „dar dacă vrei din *inemă*“ (rimează cu *ține-mă;* II, 426).

u final este restabilit, din necesități metrice, în cuvîntul *basmu* : „Cînd viața-i un *basmu* pustiu și urît“ (I, 38).

r conservat (ca în limba veche) în prep. *pre, preste* : „Pînce-n sfîrșit ajuns-am să mîngîi chipul sfînt / Al celei mai frumoase femei de *pre* pămînt“ (II, 108) ; „numai *pre* el doritul de liniște“ (II, 253) ; „Am jurat ca *preste* dînșii să trec falnic, fără păs“ (II, 307 ; în versiunea definitivă ; I, 147 : *peste*).

Morfologia. Forme populare și regionale. *Numele. Sor*, forma normală din lat. *soror*, apare în textele vechi și în graiurile vorbite din zilele noastre : „o galbenă *sor*“ (I, 300, ms.) ; „*sor* uitării oarbe“ (II, 435). După cum se vede, forma apare numai în variante ; poetul nu a reținut-o în textele definitive.

Verbul. Mai mult ca perfectul. Forma compusă a mai mult ca perfectului cu verbul *a fi*, uzitată în graiuri și în limba veche : „Părea că printre nouri *s-a fost deschis* o poartă“ (I, 69) ; „Și apa unde-*au fost căzut* / În cercuri se rotește“ (I, 170 ; în variantă, II, 422 : *a fost căzut*) ; „V-un cîntec trist [și] moale / *A fost atins* în taină glasul gîndirii tale“ ; „Că în a ta privire m-*a fost cuprins* estazul“ ; „căci te-*am fost visat* pe tine“ (II, 88, 95) ; „Mulțimea curgătoare s-*a fost întors* pe vale“ (*Post.*, 148) ; „cît de mult ne-*am fost iubit*“ (*Post.*, 150).

Viitorul. Auxiliarul *a voi* este deseori întrebuințat fără *v-*, ca în vorbirea populară și familiară. Astfel, pe lîngă formele literare frecvente, relevăm următoarele forme fără *v-* : „*or* să cadă rînduri-rînduri“ (I, 75 ; la fel în variantă, I, 393) ; „*Or* să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormîntare“ ; „Rele-*or* zice că sunt toate cîte nu vor înțelege“ (I, 134) ; „de-*oi* urma să scriu în versuri“ (I, 141) ; „nu-mi dă ce *oi* să cer“ (II, 249). Remarcăm în exemplele de mai sus construcțiile populare de viitor (a voi + *conjunctivul*).

La pers. 3 sg. a viitorului popular, auxiliarul apare în forma *a*, ca în graiurile moldovenești și ardelenești : „Chiar moartea

cînd va stinge lampa vieții finite / Vi s-*a părea* un înger cu părul blond și des" (I, 61; în variantă, I, 352: *vi s-ar părea*); „Chiar clopotul n-*a plînge* cu limba lui de spijă" (I, 61; la fel în variantă, I, 352); „Mi-*a părea* cum că natura / Toată mintea ei și-a pus" (I, 100; la fel în manuscrisul din 1878, după reproducerea facsimilată din II, 11); „C-ajungînd cîndva miniștri le-*a deschide* carieră" (I, 137; în manuscrisul din cca. 1880, II, 268: „C-ajungînd cîndva miniștri le-*or deschide* carieră").

Conjunctivul prezent. La pers. 1 și 3 (sg. și pl.) a conjunctivului prezent al verbelor de conjugarea a II-a, a III-a și a IV-a (ca și la ind. prez., pers. 1 sg.), *d* e alterat în *z* în graiurile din Țara Românească. O mare parte a teritoriului dacoromân, inclusiv Moldova, cunoaște însă formele cu *d* refăcut. Așadar, de o parte *să aud(ă)*, iar de alta *să auz(ă)*. Formele iotacizate în limba poeziilor lui Eminescu vin din limba vorbită în Țara Românească (în limba veche, *-z* era curent și în Moldova). Exemple: „și mîndră *arz*-o focul" (I, 174); „Neputînd *s-auză* plînsu-și" (I, 160; la fel în variante, mss. din 1879—1880 și 1881, II, 355, 360); „și nici ochi care s-o *vază*" (rimează cu *ază;* I, 132; la fel în variante, II, 205, 210).

Ca și în cazul lui *d*, teritoriul dacoromân se împarte în două în privința tratamentului lui *n* la pers. 1 și 3 (sg. și pl.) a conjunctivului prezent al unor verbe de conjugarea a III-a, ca *a pune, a rămîne* (aceeași observație cu privire la ind. prez., pers. 1 sg., al acelorași verbe). Formele iotacizate *(să pui, să puie)* apar în Țara Românească, o parte a Transilvaniei și în jumătatea de sud a Moldovei, astfel încît aceste forme, în limba lui Eminescu, vin din limba vorbită în Moldova: „Și un capăt poeziei și pustiului *să pui*" (rimează cu *cui*; I, 105; la fel în variantă, ms. din 1876—1878, II, 41); „Puteri *să puie*-n brațul ce-ar sta să mă ucidă" (I, 115; la fel în variantă, ms. din cca. 1879, II, 83).

Forma *să aibi* de pers. 2 sg. a conjunctivului prezent, din graiuri și din textele vechi, apare și la Eminescu: „O, marmură, *aibi* milă de-a mele rugăminți" (ed. Bogdan-Duică, 233, 234, 235); „Pe Christos *să*-l *aibi* de mire" (II, 28).

Verbele *a lua, a da, a sta* prezintă la conjunctivul prezent, pers. 3 sg. și pl., formele *să ieie, să deie* și *să steie*, ca în graiurile din Moldova și Ardealul de nord: „Ramul tînăr vînt *să*-și *deie* /

Și de brațe-n sus *s-o ieie*" (I, 122); „La Nicopole văzut-ai cîte tabere s-au strîns / Ca *să steie* înainte-mi" (I, 147); „Ca fericirea ce-am avut / Să fi putut *să steie*" (I, 185).

Forme arhaice. *Numele. Mînu* (din lat. *manus*) e întrebuințat de poet în forma de plural *mînule*, ce se mai întîlnește în unele graiuri: „cu *mînule*-amîndouă" (II, 48).

Ca și în limba veche, găsim la Eminescu pluralul în *-e* (în loc de *-i*) la substantivele feminine și neutre și la adjectivele feminine. Substantive: „purtat de-a lui *aripe*" (rimează cu *clipe;* II, 402); „cu *barbele* lor albe" (I, 92; la fel în variantă, I, 442); „Nilu-n fund *grădine* are" (I, 45; la fel în variantă, I, 324); „toți cu *inime* ușoare" (I, 87; la fel în variante, I, 408, 420); „pentru *inime* nebune" (I, 457, ms.); „*umere* frumoase" (II, 56); „pe *umerele*-i goale" (II, 394). Pluralul în *-ure* al numelor neutre, păstrat în limba veche, apare în cîteva locuri: „în tine vede-se că e în *ceriure*" (I, 456, ms.); „Ca vîntul de iute în *cîmpure* zboară" (I, 247, ms.); „vas cu vîslele muiate-n *cînture*" (I, 456, ms.); „de cîntu-ți de *dorure* plin" (I, 481, ms.); „să vă admir curajul în *vinure* vărsate" (I, 23; la fel în variantă, I, 276); „pe rîul dorului mînat de *vînture*" (I, 456, ms.). Notăm și un neologism avînd la plural dezinența *-ure*: „purtînd simetria ș-a ei *misterure*" (I, 456, ms.). Adjective: „Cu doi ochi ca două basme mistice, *adînce*, dalbe" (I, 32); „visul apelor *adînce*" (I, 35; la fel în variantă, I, 321); „Și în mormînt albastru și-n pînze *argintie*" (rimează cu *o mie;* I, 69; la fel în variantă, I, 376, 379); „din genele-ți *lunge*" (I, 315, ms.); „*lunge* gene de aramă" (I, 418, ms.); „Ce ușor se mistuiește prin plînsorile *pustie*" (rimează cu *vecinicie*; I, 83); „Picioarele lui *vechie* cu piatra-mpreunate" (I, 93; la fel în variantă, I, 434).

Pluralele în *-e* apar adeseori în variantele poeziilor poetului, dar nu au trecut în forma definitivă. Citățm cîteva exemple: „printre *crenge* se ivi" (I, 382, ms.); „O cucuvaie sură sună-n streine *limbe*" (I, 380, ms.); „În mii de *lumine* ferestrele-i ard" (I, 455, ms.); „M-aș face-o filomelă ce cîntă-n sînte *lunce*" (I, 374, ms.).

Terminația în *-e* apare de cîteva ori și la singular la formele de genitiv-dativ, în locul lui *-i*: „sub lumina blîndei *lune*" (I, 74; la fel în variantă, I, 388); „Pînă-a nu ajunge-n culmea dulcii *muzice* de sfere" (I, 160; la fel în variantă, II, 360).

Trebuie să remarcăm că, în marea majoritate a cazurilor, poetul se adresează formelor arhaice în *-e* din necesități de rimă sau de ritm (pentru a căpăta o silabă în plus : *adînce* = 3 silabe, în loc de *adînci* = 2 silabe). În mod obișnuit, Eminescu folosește formele evoluate, în *-i*.

În versurile lui Eminescu poate fi întîlnită întrebuințarea lui *de* în locul genitivului numelui, ca în limba veche : „O dalbă fecioară adoarme pe sînul / *De*-un june frumos" (I, 4) ; „O urmărește pas cu pas / În umbra *de* odaie" (II, 375).

Articolul. Ca și în limba veche, Eminescu întrebuințează articolul feminin *cei*, la genitiv-dativ (în loc de *celei*) : „prin umbra pădurii *cei* dese" (I, 11) ; „El deșteaptă-n sînul nostru dorul țării *cei* străbune" (I, 35 ; la fel în variantă, I, 296) ; „ochiul lumii *cei* antice" (II, 357) ; „cu ochii serei *cei* de-ntîi" (III, 66). Din necesități metrice, articolul posesiv *al, a* e folosit pleonastic înaintea numelui la genitiv, ca în textele din secolul al XVI-lea : „Inima-i creștea de dorul / *Al* străinului frumos" (I, 66) ; „Ajuns-a el la poala *a* unui munte vechi" (I, 434, ms.) ; „E-amantul *a* stelei ce palidă trece" (I, 471, ms.).

Pronumele. Arhaică și regională e așezarea pronumelui personal aton *o* înaintea verbului : „Mi-ai da drept chiar dacă pana de demult *o* aș fi rupt" (II, 261) ; „calea care-*o* ai deschis" (II, 395).

Adjectivul nehotărît. Forma *tutor* (gen.-dat.), care apare și în secolul al XVI-lea : „căci înțelesul e același *tutor* dat" (=„tuturor" ; I, 357, ms.).

Verbul. Auxiliarul *a avea* prezintă la indicativul prezent, pers. 3 sg., forma *au*, ca în limba veche : „Iar catapeteasma lumii în adînc s-*au* înnegrit" (I, 133 ; la fel în variantă, II, 211) ; „Mîna care-*au dorit* sceptrul universului" (I, 134 ; la fel în variantă, II, 212) ; [un voinic] „*Au* ajuns să rupă gratii ruginite-a unei bolți" (I, 76 ; la fel în variantă, I, 410) ; [luna] „Sfiicioasă și smerită și-au vărsat razele sale" (I, 76 ; la fel în variantă, I, 410) ; „ce-*au* voit acel Apus?" (I, 147 ; în variantă, ms. din cca. 1880 : ce-*a* voit, II, 300 ; în altă variantă, ms. din cca. 1880—1881 : ce-*au* voit, II, 308).

La perfectul compus, participiul e așezat înaintea auxiliarului (această particularitate morfologică caracterizează pînă astăzi unele graiuri din nordul țării) : „*Alungat-o ai* pe dînsa" (I, 83 ; la fel în variante, I, 404, 417).

Forma de perfect simplu al indicativului, pers. 1 pl., fără *-ră* analogic : „Din clipa-n care ne *văzum*" (rimează cu *cum*; I, 208) ; „noi *făcum* cetate" (II, 293).

Optativul format din auxiliarul verbului *a avea* și infinitivul lung al verbului de conjugat : *„aș zburare"* (I, 248) ; *„găsire-aș"* (I, 300, ms.). Forma inversată *(găsire-aș)* este normală în secolul al XVI-lea (și poate fi întîlnită și astăzi în unele graiuri), pe cînd prima *(aș zburare)* e construită de Eminescu după modelul formei inversate.

La Eminescu întîlnim forme arhaice de participiu : „El singur zeu *stătut-a* nainte de-a fi zeii" (I, 115).

Particule de întărire. Particula de întărire *și*, așezată după pronume ca în limba veche : „Dar ea seamănă celora îndrăgiți de singuri *ei-și*" (I, 79).

Alături de formele regionale și arhaice, cercetarea descoperă în opera lui Eminescu unele fapte morfologice caracteristice limbii poetice a timpului. Am văzut mai sus că, din necesități ritmice sau de rimă, poetul folosește plurale arhaice în *-e*, în locul formelor contemporane în *-i*. Aceleași nevoi de adaptare a enunțării la structura prozodică a versului sau la rimă se datorează și faptele pe care le înșirăm mai jos. Notăm că, dacă procedeele sînt în general puse la contribuție și de alți poeți, unele forme particulare sînt creația lui Eminescu.

E frecventă la poeții timpului, începînd cu Heliade, întrebuințarea formei masculine de plural a adjectivelor în locul celei feminine, care are o silabă în plus. Exemplele ce urmează provin mai ales din poezia de tinerețe a lui Eminescu : „sînt gîndiri *arhitectonici*" (I, 43; la fel în variantă, I, 321) ; „flori... / Unele albe, nalte, *fragezi*" (I, 43; la fel în variantă, I, 320) ; „par a fi snopuri *gigantici*" (I, 44 ; la fel în variantă, I, 322) ; „Unul vorbește în icoane *splendizi*" (II, 190). Pluralul *pasuri* e cerut tot de necesități ritmice (*pași*, pluralul normal, e monosilabic) : „Și cu *pasuri* melancolici" (I, 46; la fel în variantă, I, 331) ; „auzi *pasuri* ce coboară" (I, 154; la fel în variantă, II, 343).

Poetul preferă uneori forma simplă, nesufixată (cu *-ez* sau *-esc*) a indicativului prezent al verbelor de conjugarea I și a IV-a (cînd vorbirea curentă nu prezenta dublete, autorul nu ezita să pună în circulație formații proprii) : „Și prin tufe străvezie îmbufnat *ciugulă* vrăbii" (I, 404, ms.) ; „ca florile dalbe ce *dantă* și mor"

(I, 302, ms.), „ce *danță*-n coturne turnurele lor" (I, 454, ms.); „în zadar *guvernă* regii" (I, 44; la fel în variantă, I, 321); „ci de brațul tău *înarmă*" (I, 59; la fel în variante, I, 344, 351); „el *înceată* din cîntare" (I, 67; la fel în variantă, I, 365 și în reproducerea facsimilată, I, 366); [al] „meu suflet s-*oglindă* în tine" (I, 314, ms.); „s-*oglindă* în umedul val" (I, 492, ms.); „Moșneagul beție e-n stare-ntr-o zi *să ruine*"; „Și în veselia ta proastă, lumea *ruină* tu" (*Post.*, 46); „unda *spumă*, vîntul trece" (I, 467, ms.); „Luceafărul *străluce*" (I, 167; și în variantă, II, 393); „Cum ochiul *urmă* un meteor" (I, 26; și în variantă, I, 279).

Persoana a treia plural la indicativul prezent al verbelor de conjugarea I nu este uneori identică cu persoana a treia singular. Constrînși de ritm sau de rimă, poeții din secolul trecut, începînd cu Iancu Văcărescu, Momuleanu, Heliade, au creat o formă scurtă de pers. 3 pl., suprimîndu-l pe *-ă*, prin analogie cu pers. 3 pl. a verbelor de conjugarea a II-a, a III-a și a IV-a (care nu e la fel cu pers. 3 sg.). Asemenea forme se întîlnesc și la Eminescu, de-a lungul întregii sale activități literare: „Se urmăresc prin bolte, se cheamă, *fulger*, gem" (I, 94); „Prin limbile de flacări, ce-n valuri se *frămînt*" (rimează cu *vînt;* I, 62; la fel în variantă, I, 355); „O cojiță de alună trag locuste, podu-l *scutur*" (rimează cu *flutur;* I, 87); „Se *scutur* frunzele de nuc" (I, 235).

Sintaxa frazei. În structura sintactică a poeziilor din tinerețe se observă influența procedeelor retorice de organizare a frazei. Propozițiile de același tip se însumează prin acumulare retorică, formînd lungi serii: „Să mai privesc o dată cîmpia-nfloritoare, / *Ce* zilele-mi copile și albe le-a țesut, / *Ce* auzi o dată copila-mi murmurare, / *Ce* jocurile-mi june, zburdarea mi-a văzut" (I, 6). Întreagă poezia *De-aș avea* e o singură construcție retorică, a cărei rigiditate e fericit anulată de vioiciunea metrului popular de 7—8 silabe. Principala acestei mari fraze care e poezia *De-aș avea* se găsește la sfîrșit, în versul antepenultim, al 22-lea: *„I-aș cînta doina, doinița"*, reluată și amplificată în ultimele două versuri. Cele trei strofe sînt alcătuite fiecare din cîte o propoziție condițională introdusă prin *de*: „De-aș avea și eu o floare"; „De-aș avea o floricică"; „De-aș avea o floricică". Aceste propoziții sînt dezvoltate apoi în celelalte versuri ale stro-

felor : astfel, în prima strofă fiecare vers determină un cuvînt din versul anterior („De-aș avea și eu o *floare* / *Mîndră, dulce, răpitoare* / Ca și *florile* din mai / Fiice dulce a unui *plai*, / Plai rîzînd cu iarbă verde" etc.*)*.

Procedeul acumulării propozițiilor sau a părților de propoziție cu aceeași valoare sintactică se întîlnește și în poezia de după 1870 : „Ș-acel rege al poeziei, vecinic tînăr și ferice, / *Ce din frunze îți doinește, ce cu fluerul îți zice, / Ce cu basmul povestește* — veselul Alecsandri, / *Ce-nșirînd mărgăritare pe a stelei blondă rază*, / Acum secolii străbate" (I, 32). Caracteristică perioadei 1866—1876 este gruparea ternară a propozițiilor, frecventă în poezia romantică [1] : *„De ce nu sînt un rege să sfarm cu-a mea durere, / De ce nu sînt Satana, de ce nu-s Dumnezeu"* (I, 20) ; „Numai prin chaos tu îmi apari / *Cum printre valuri a navei velă, / Cum printre nouri galbena stelă, / Prin neagra noapte cum un fanar"* (I, 27) ; *„Unde-n ramuri negre o cîntare-n veci suspină, / Unde sfinții se preîmblă în lungi haine de lumină, / Unde moartea cu-aripi negre și cu chipul ei frumos..."* (IV, 110).

Construcțiile retorice vor reapărea în unele poezii de maturitate, cum ar fi *Nu mă înțelegi*, în care 7 temporale introduse prin *cînd*, urmînd în serie și determinate de două relative, o consecutivă, o completivă directă și o comparativă preced regenta, plasată în ultimul din cele 16 versuri ale fragmentului : *„Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelegi"* (I, 232).

Asemenea exemple sînt însă cu totul rare. După 1876, poetul, sub influența versului popular, acordă juxtapunerii un rol din ce în ce mai mare în organizarea frazei, adresîndu-se totodată și coordonării prin *și*. La poeții anteriori (Heliade, de pildă), propozițiile juxtapuse (sau coordonate prin *și*) se întindeau pe lungimea cîte unui vers. Neputînd să înfrîngă rezistența rimei, poeții fragmentau adeseori expunerea în atîtea propoziții cîte versuri aveau strofele. Eminescu dispune însă de rime multiple, pe care le realizează cu orice parte de cuvînt și în orice moment al expunerii, de aceea ideea se desfășoară nestingherită, circulă liberă dintr-un vers într-altul, nu o dată dintr-o strofă într-alta [2]. Iată cîteva exemple de propoziții juxtapuse : „Iar izvorul prins

[1] Vezi L. Gáldi, *Din atelierul tinărului Eminescu. Glasul poetului profet*, în *Limba română*, IX (1960), nr. 4, p. 47.

[2] Vezi G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, IV, București, 1936, pp. 231—232.

de vrajă / Răsărea sunînd din valuri, / Sus în codri de pe dealuri / Luna blîndă ține strajă" (I, 103); „Din încreștirea lungii rochii / Răsai ca marmura în loc, / S-atîrnă sufletu-mi de ochii / Cei plini de lacrimi și noroc" (I, 117); „Pătrunză talanga / Al serii rece cînt, / De-asupră-mi teiul sfînt / Să-și scuture creanga" (I, 216). Uneori propozițiile juxtapuse formează serii lungi: „Ducînd la groapă trupul reginei dunărene, / Monahi, cunoscătorii vieții pămîntene, / Cu barbele lor albe, cu ochii stinși sub gene, / Preoți bătrîni ca iarna, cu gingașele glasuri, // O duc cîntînd prin tainiți și pe sub negre bolți, / A misticei religii întunecoase cete / Pe funii lungi coboară sicriul sub părete; / Pe piatra prăvălită pun crucea drept pecete, / Sub candela ce arde în umbra unui colț" (I, 92). Sonetul *Veneția* e alcătuit exclusiv din propoziții paratactice.[1]

O largă întrebuințare dă Eminescu în versurile sale și subordonării. Poetul construiește cu o mînă sigură ansambluri vaste, în care felurite tipuri de subordonate se întîlnesc, spre a exprima raporturi sintactice din cele mai complexe. Cu toate acestea, versurile păstrează cursivitatea, naturalețea expunerii în proză, orice urmă de artificialitate, de constrîngere a tiparului metric fiind astfel înlăturată: „Donici cuib de-nțelepciune, / Care, cum rar se întîmplă, ca să mediteze pune / Urechile ce-s prea lunge și coarnele de la cerb" (I, 36); „Clopotnița troznește, în stîlpi izbește toaca / Și străveziul demon prin aer cînd să treacă / Atinge-încet arama cu zimții-aripei sale / De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale" (I, 69); „Vino! Joacă-te cu mine... cu norocul meu... Mi-aruncă / De la sînul tău cel dulce floarea veștedă de luncă / Ca pe coardele ghitarei răsunînd încet să cadă" (I, 154). Cele mai complicate construcții, reunind numeroase subordonate, sînt realizate fără a sacrifica cursivitatea versului: „Religia — o frază de dînșii inventată / Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug, / Căci de-ar lipsi din inimi speranța de răsplată, / După ce-amar muncirăți mizeri viața toată, / Ați mai purta osînda ca vita de la plug?" (I, 59); „Biblia ne povestește de Samson cum că muierea / Cînd dormea, tăindu-i părul, i-a luat toată puterea / De l-au prins apoi dușmanii, l-au legat și i-au scos ochii, / Ca dovadă de ce suflet stă în piepții unei rochii..." (I, 159); „Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri / Și niciodată n-or să vie iară, / Căci nu mă-n-

[1] Asupra juxtapunerii la Eminescu, vezi N.I.Barbu, *Remarques sur le style de la syntaxe poétique de M. Eminescu*, în *Langue et littérature*, II (1943), p. 135 și urm.

cîntă azi cum mă mișcară / Povești și doine, ghicitori, eresuri, / Ce fruntea-mi de copil o-nseninară, / Abia-nțelese pline de-nțelesuri" (I, 201).

Pentru a exprima raporturi sintactice atît de numeroase și de diverse, era necesar un inventar bogat de conjuncții. Sporirea apreciabilă a elementelor conjuncționale subordonatoare este unul dintre cele mai mari progrese realizate de Eminescu în domeniul sintaxei, față de poezia anterioară. Predecesorii lui Eminescu și unii din cei ce i-au urmat introduc propozițiile temporale aproape exclusiv prin *cînd*, care primește, în felul acesta, valori multiple. S-a observat, de exemplu, că, în 534 de versuri, Grigore Alexandrescu are 21 propoziții temporale, toate introduse prin *cînd*. Într-un număr aproximativ egal de versuri (552), Vasile Alecsandri se adresează, pe lîngă *cînd*, și conjuncțiilor *pe cînd* și *cît*. Cele 25 temporale numărate în 1200 versuri ale lui Coșbuc sînt introduse prin *cînd* și *pe cînd*[1].

Și la Eminescu *cînd* are diferite valori temporale. *Cînd* poate exprima coincidența în timp a două acțiuni și cu această valoare are întrebuințarea cea mai largă. Conjuncția apare în poezia lui Eminescu și în sensurile de *îndată ce, în timp ce, după ce* și *ori de cîte ori*[2]. Folosirea conjuncției *cînd* în accepțiuni atît de diverse face ca raportul temporal precis, pe care trebuie să-l exprime, să fie sesizat cu greutate; de asemenea, pe plan stilistic, expunerea ajunge să sufere de monotonie. Spre deosebire de înaintașii săi, Eminescu ține să marcheze cu precizie raportul temporal dintre propoziții; de aceea, numărul conjuncțiilor pe care le folosește crește considerabil.

Dăm în continuare o listă a elementelor conjuncționale, prin care se introduc propozițiile temporale în poezia lui Eminescu: *cînd* (cu diferitele lui valori, pentru care vezi mai sus); *cît* = „în tot timpul în care": *„Cît* sîntem încă pe pace, eu îți zic: Bine-ai venit!" (I, 146); *cum* = „pe cînd": *„Cum* ea pe coate-și răzema / Visînd ale ei tîmple, / De dorul lui și inima, / Și sufletu-i se împle" (I, 167), = „îndată ce": *„Cum* el din cer o auzi / Se stinse cu durere" (I, 171); *de cînd* = „din momentul în care": „Șapte ani *de cînd* plecat-ai, zburător cu negre plete" (I, 83); *de cîte ori*: *„De cîte ori,* iubito, de noi mi-aduc aminte, / Oceanul

[1] N.I. Barbu, *loc. cit.*, pp. 155–156.
[2] *Ibidem*, pp. 151–152.

cel de gheață mi-apare înainte" (I, 114); *de cum* = „din momentul în care" : „Să mi se pară cum că crești / *De cum* răsare luna" (I, 185); *pe cînd* = „cînd" : „*Pe cînd* nu era moarte, nimic nemuritor, / Nici sîmburul luminii de viață dătător... / Pe-atunci erai tu singur" (I, 115); = „în timp ce" : „Doar izvoarele suspină / *Pe cînd* codrul negru tace" (I, 207); *pînă* : „O! dezmiardă *pîn*-ești jună ca lumina cea din soare, / *Pîn*-ești clară ca o rouă, *pîn*-ești dulce ca o floare" (I, 42); *pînă ce* : „Gonit de toată lumea prin anii mei să trec / *Pîn-ce*-oi simți că ochiu-mi de lacrime e sec" (I, 116); *pînă cînd* : „Tu le vezi primind elevii cei îmberbi în a lor clas, / *Pînă cînd* din școala toată o ruină a rămas" (I, 140).

Concluzii asemănătoare se desprind din examinarea altor tipuri de propoziții subordonate. Deși exemplele de mai sus au fost scoase din toate poeziile antume ale lui Eminescu (în timp ce sondajele făcute în opera celorlalți poeți au avut în vedere un număr limitat de versuri), ele nu sînt totuși mai puțin elocvente în a sublinia sensibila creștere a inventarului de conjuncții subordonatoare, pe care o înregistrează limba poetică românească prin Eminescu. Aceasta cu atît mai mult cu cît poetul a folosit un număr relativ redus de propoziții temporale (mai puține decît Alecsandri și Alexandrescu)[1].

Vocabularul. Formarea cuvintelor. *Derivația cu prefixe*: *des- (dis-)* : „Ce-un secol ne zice, ceilalți o *deszic*" (I, 40; la fel în variantă, I, 310); „Priveliștile sclipitoare / Ce-n repezi șiruri se *dișteri*" (I, 205; la fel în variantă, III, 173), „pe cînd ceea ce aleargă și-n șiruri *se dișterne*" (II, 200, 207; Eminescu a pornit de la verbul *a așterne;* sensul lat. *discerno* = „a separa prin triaj, a deosebi" e diferit); *în-* : „carte tristă și-ncîlcită/ Ce mai mult o *încifrează* cel ce vrea a descifra" (I, 36; la fel în variantă, I, 297, v. nota explicativă de la această pagină); *ne-* : „*Neconștii* trec pe lîngă primejdiile mari" (=„inconștienți"; II, 197); *res-* : „Sau cu lira sfărîmată / Ce *resgeme*-ngrozitor" (I, 268, ms.); „Cînd bulgării negri căzînd pe sicriu / *Resgem* un discîntec lugubru, pustiu" (I, 301, ms.). Lipsa prefixului : „Cufundat în întuneric lîng-o cruce *mărmurită*" ; „ochii *mormîntați* în capu-mi" (I, 355, ms.).

[1] Vezi N.I. Barbu, *loc. cit.*, p. 156.

Derivația cu sufixe: *-ime*: „Să rupă pînza-albastră pe-a *cerimei* întins cort" (I, 149); „Și oștiri de *furnicime* / Se grăbesc pe cărărușî" (II, 18); „Doma strălucește-n noapte[...] / A ei scări ajung din ceruri a *stîncimei* negri colți" (IV, 126); *-iș*: „Și în Nil numai deșertul *nisipișul* și-l adapă" (I, 45; la fel în variantă, I, 323); *-iza*: [pisicile] „Noaptea-n pod, cerdac și streșini *heinizînd* duios la lună" (din n. p. *Heine*; I, 48; în variantă, I, 332: *hainizînd)*; *-tor*: „singur el *îndrăgitorul*" (I, 79; la fel în variantă, II, 411, ms.); „fereștî *sticlitoare*" (*Post.*, 219).

Derivația fără afixe. Formații postverbale: „la regine mă prezint / Într-o haină flenduroasă, dar cu fața de *încînt*" (I, 292, ms.). *Substantive verbale*: „Buza ta învinețită de-al corupției *mușcat*" (I, 29; la fel în variante, I, 288, 289); „*sunare* de clopot / Pătrunde-al nopții vînt" (III, 233).

Termeni ai limbii vorbite. Eminescu întrebuințează în poeziile sale un mare număr de cuvinte și expresii din limba vorbită (adesea regionalisme moldovenești), care pînă la el nu făceau parte din vocabularul poetic sau cărora el cel dintîi le-a dat o întrebuințare potrivită. Menționăm și aici o serie de forme pe care le-am cercetat mai sus, la capitolul consacrat foneticii, și care sînt simple variante fonetice ale formelor curente din limba literară; astfel: *cutrier, grier, frumsețe, a împlea* etc., întrebuințate de Eminescu, față de: *cutreier, greier, frumusețe, a umplea* etc. *Cuvinte*: *bănat* = „supărare, necaz": „— Ce vrei tu? — Noi? Bună pace! Și de n-o fi cu *bănat*" (I, 150; la fel în variante, II, 298, 306), *banaturi* (pl., II, 301); *boi*=„statură, talie, corp": „Dacă *boiul* mi-l înmlădii, dacă ochii mei îmi plac" (I, 80); *bortă*=„gaură": „Un palat, *bortă*-n părete și nevasta o icoană" (I, 46; la fel în variantă, I, 331); *buiguire*=„vorbire într-aiurea, fără rost": „Ale minții sale mlaștini un izvor pustiu devine / De ciudată *buiguire*" (II, 255); *ciubotă* = „cizmă": „*Ciubotele*? Nime-n lume să nu știe că-s poet / După mîndrele călcîie el pe loc mi-nseamnă teapa" (I, 330); *cridă*=„cretă": „Unde-ajung [razele lunii] par văruite zid, podele ca de *cridă*" (I, 76; la fel în variantă, I, 410); *a crîșca*=„a scrîșni" (în graiurile din Moldova și din Transilvania): „Deodată *crîșcă* fierul în domunei firide" (*Post.*, 210); *crivat*=„pat": „Înecată de lumină e întinsă în *crivat*" (I, 79; în variante, I, 402, 410; *crevat*); *a cura*=„a curge": „Și cînd gîndesc la viața-mi îmi pare că ea *cură*" (I, 71; la fel în variantă, I, 380); *huceag*=„desiș de lăstăriș și plante agățătoare":

„Din *huceag* de aluniș" (I, 215; la fel în variantă, III, 228); *a hurduca*=„a zdruncina" (în graiurile din Moldova): „Cu stîncele negre gigantici ciclopi / Greoaie *hurducă* pămîntu-n picior" (*Post.*, ed. Iași, 98); *împistrit*=„împodobit cu culori": „în coliba *împistrită*" (I, 83; la fel în variantă, I, 417); *încalte*=„cel puțin, barem" (în Moldova): „De nu m-ai uita *încalte*" (I, 54, la fel în variantă, I, 340); *încrușit*=„înroșit de sînge" (în graiurile din Moldova): „Pe stradele-*ncrușite* de flacări orbitoare" (I, 62; la fel în variantă, I, 356); *a mrejui*=„a urzi": „și din prezent / Paingăn urieșesc pășește / Trecutul, viitoriul, c-un gînd le *mrejuiește*" (II, 196); *mreajă*=„plasă (de prins pește)": „se zbate tot în *mreji*" (II, 204); „prin a ramurilor *mreajă*" (*Post.*, 158); *omăt*=„zăpadă": „iarba pare de *omăt*" (I, 85); „mînuțe albe de *omăt*" (I, 229; la fel în variante, III, 290, 291); *ostrețe* (pl.)=„îngrăditură, grilaj": „Ce-n-cărcat era de frunze ce îi spînzur prin *ostrețe*" (I, 152; la fel în variantă, II, 342); *paingăn* (II, 196; v. supra, s. v. *mrejui*), *painjen* =„păianjen": „de *painjen* tort să rumpă" (I, 72; la fel în variante, I, 384, 385); *pășin*=„țanțoș, înfumurat, fudul": „*pășin* este ca copiii" (II, 54); *prăvălatic*=„povîrnit, abrupt": „cînd coboară-n ropot dulce din tăpșanul *prăvălatic*" (I, 85; la fel în variantă, I, 419); *promoroacă*=„brumă": „Bogată în întinderi stă lumea-n *promoroacă*" (I, 69); *răstoacă*=„braț de rîu secat pe cale artificială, pentru prinderea peștelui": „Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din *răstoace*" (I, 85; la fel în variantă, I, 419); *smomire*=„ademenire" (în graiurile din Moldova și din Bucovina): „mi se pare / Că sîntem ca doi copii, / Că iubire și *smomire* / Și că toate-s jucării" (II, 5); *vădană*=„văduvă": „ca și ochii de *vădană*" (I, 109); *vicol*= „viscol" (în graiurile din Moldova): „afară-i iarnă, *vicol*" (II, 118); *zare*=„rază de lumină": „Ești demon copilă, că numai c-o zare / Din genele-ți lunge, din ochiul tău mare" (I, 41; la fel în variantă, I, 315).

Expresii: *Acu-i acu*: „Ei, Cătălin, *acu-i acu*/ Ca să-ți încerci norocul" (I, 174; la fel în variante, II, 399, 427); *a tîrziu*: „*A tîrziu* cînd arde lampa" (I, 106; la fel în variantă, II, 42); *de-a surda*: „Deși știu c-a mea liră *d-a surda* o să bată" (I, 23; la fel în variantă, I, 276); *de-a-notul*: „Cum izvorînd îl înconjor / Ca niște mări *de-a-notul*" (I, 176; la fel în variantă, II, 402); *a vorbi în dodii*=„a vorbi într-aiurea, a aiura": „*vorbind în dodii*" (II, 279).

Arhaisme. Eminescu întrebuințează o serie de cuvinte care aveau curs în limba veche și nu mai circulă astăzi sau al căror înțeles diferă de cel de astăzi: *adevăr* = „adevărat" : „Oare ochii ei o mint sau aievea-i, *adevăru-i?*" (I, 103); *asupra de măsură* = „peste măsură" : „Fericit mă simt atuncea cu *asupra de măsură*" (I, 82); *a cerși*=„a cere" : „Au venit și-n țara noastră de-*au cerșit* pământ și apă" (II, 308; în versiunea definitivă, I, 147 : *au cerut*); *a certa*=„a pedepsi" : „Dar acu vei vrea cu oaste și război ca *să* ne *certi*" (I, 146); *crug*=„cerc, orbită" : „Și mii de lumi în juru-i fug / Pe-a clipei val de-a-notul, / Pîn piere cel din urmă *crug*" (II, 410); *ferice*=„fericit" (frecvent în poezia timpului) : „Ș-acel rege-al poeziei, vecinic tînăr și *ferice*" (I, 32); „*ferice*-mi pare-acela, pe sine care-i domn" (II, 197); *fiastru*=„fiu vitreg" : „Nu-ți mai scurge ochii tineri, dulcii cerului *fiaștri*" (I, 82; la fel în variantă, I, 415); *herb*=„stemă" : „Lună, Soare și Luceferi / El îi poartă-n a lui *herb*" (I, 100); *limbă*=„popor" : „Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro *limbă*" (I, 142; la fel în variante, II, 294, 303); *schiptru*=„sceptru" : „Țapăn, drept cu schiptru-n mînă" (I, 85; la fel în variante, I, 406, 419); *scriptură*=„scriere, monument literar": „Cînd privesc zilele de-aur a *scripturelor* române" (I, 31; la fel în variantă, I, 294; *a spăși*=„a ispăși" : „*Vei spăși* greșeala mumii" (I, 102); „*Spăși-voi* visul de lumină" (II, 112); *stihie*= „element" : „*Stihii* a lumii patru, supuse lui Arald" (I, 94); *a tinde*=„a întinde" : „Salut fantasma-ți de lumină / Tinzîndu-mi dreapta în deșert" (II, 109).

Neologisme. În poeziile sale din tinerețe, cînd poetul nu e încă stăpîn pe toate mijloacele de expresie și dibuie, în căutarea expresiei juste, el întrebuințează, ca și contemporanii săi, o serie de neologisme, dintre care unele nu au rămas în limba literară, iar altele au fost acceptate în forme schimbate[1]. Vom cita, în această privință, termenii următori : *alumn*=„elev" : „diac tomnatec și *alumn*" (V, 363); *columbă*=„porumbiță" : „Pedeapsa ce meriți, *columbă* a mea, / O gură-i" (IV, 66); *a confia*=„a încredința" : „De-aș fi, mîndră, rîușorul, / Care dorul / Și-l *confie* cîmpului" (I, 5); *a se constela* „a se umple de stele" : „*se constelă* sara" (IV, 137); *cran*=„craniu" : „Un *cran* fără creieri" (I, 300 ms.), *dolos* = „înșelător" : „n-ascunde otravă *dolosu*-i cuvînt" (latinism, din

[1] Vezi Gh. Bulgăr, *Cuvinte rare în opera lui Mihail Eminescu* în *Limba română*, X (1961), nr. 1, pp. 48–57.

dolus „înșelătorie" ; I, 301, ms.) ; *ebenin* = „negru ca abanosul" : „păr *ebenin*" (< fr. *ébenin*, lat. *ebeninus* ; I, 5 ,12) ; *flamă* = „flacără" : „Sufletu-ți arde-n sufletul meu / C-o flamă dulce, tainică, lină" (< fr. *flamme*, lat. *flamma* : I, 280, ms.) ; *flor* = „înflorire" : „de-al aplauzelor *flor*" (I, 18 ; la fel în variantă, I, 266) ; *flor* apare și în lucrări posterioare, de exemplu în 1876 : „Resfrîngerea luminei prin *florul* negru, fin" (I, 439, ms.) ; „Pe-oglinzi de marmuri negre e răspîndit un *flor*" (I, 445, ms.) ; *freme* „a fremăta" : „Cîntarea în cadență a frunzelor ce *freme*" (I, 8), „codrul cel vechi *fremea* umflat de vînt" (< lat. *fremere* „a fremăta, a tremura" ; *Post.*, 234) ; *maratră* = „vitregă" : „natura cea *maratră*" (< fr. *marâtre* „vitreg" ; *Post.*, ed. Iași, 72, ms. din 1869) ; *misterii* = „mistere" : „aceste sînt *misterii* a frumsețiI" (*Post.*, 184) ; *muzic* = „muzicant" : „Cum că muzica e proastă, dac-un surd ajunge *muzic*" (< germ. *Musikus* „muzicant" ; II, 255, în poezia de maturitate, fără a intra în forma definitivă) ; *orcan* = „uragan" : „Mă topesc tainic, însă mereu / De ale patimilor *orcane*" (germanism în Transilvania, <*Orkan* „uragan" ; I, 26 ; la fel în variantă, I, 279) ; *popol* = „popor" : „Și-n fruntea unui *popol* pierdut în chin e Mose" (I, 261, ms.) ; „al *popolilor* sîn" (I, 347, ms.) ; apare și în manuscrise din 1878—1879 : „al unui *popol* liber" (II, 286) ; *pult* = „pupitru, masă de scris" : „pe-un alt bătrîn vedemu-l lîngă *pult*" (< germ. *Pult* „pupitru, masă de scris" ; II, 196, în poezia de maturitate, fără a intra în versiunea definitivă) ; *roz-albiu* = „trandafiriu-deschis, care bate în alb" : „Amalgam de-o *roz-albie* / Și de una purpurie" (I, 2) ; *surfață* = „suprafață" : „viața o monedă calpă cu *surfață* aurie" (I, 294, ms.) ; *tenebră* = „întunecime" : „a codrului *tenebră*" (I, 6).

În perioada maturității sale, neologismele sînt perfect adaptate materialului de limbă. Eminescu, după cum s-a observat [1], alătură neologismul de un termen existent în limbă, încorporîndu-l, astfel, în tezaurul limbii române.

În exemplele care urmează se va vedea că neologismele sînt introduse sub forma în care ele s-au impus în limbă și că Eminescu uzează în mod consecvent de procedeul relevat mai sus al alăturării termenului nou de unul mai vechi : „și-a creat pe pînza goală pe *Madona dumnezeie*" (I, 29 ; la fel în variante, I, 288, 289) ; „*fața pală*-n raze blonde" ; „am văzut *fața* ta *pală*"

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu*, IV, p. 238.

(I, 29; la fel în variante, I, 288, 289); *„oceanele de stele"*; *„Delta biblicelor sînte"*; *„profețiilor amare"*; *„basme mistice"*; *„mîndru diadem* de stele"; *„lumi rebele"*; *„zimbrul sombru"*; *„harfe zdrobite"*; *„mașina lumii"* (I, 31, 32, 35); „cînd ei în *bogăția cea splendidă și vastă"*; „ei cheamă *voluptatea orgiei zgomotoase"* (I, 59; la fel în variante, I, 345, 351); *„gînd fin și obscur"* (I, 69; la fel în variantă, I, 380); „Stoluri, stoluri trec prin minte / *Dulci iluzii"* (I, 105); „în *volumul ros de molii"* (I, 108); „în umbra / *Tăinuitului boschet"* (I, 112); „cînd tu te pierzi în *zarea eternei dimineți"* (I, 113); *„nevrednicu-mi cadavru* în uliță-l arunce" (I, 116); „pe veci pierduto, *vecinic adorato*! (I, 120); „cerși-vor pentru mine *repaosul de veci"* (I, 127); „cum că lumea asta-ntreagă e o *clipă suspendată"* (I, 133); *„eterna pace"* (I, 133); *„iambii suitori,* troheii, *săltărețele dactile"* (I, 137); „și prin mîndra fermecare sun-o *muzică de șoapte"* (I, 142); *„fața* noastră *sceptic-rece"* (I, 151); „e-un *congres de rubedenii"* (I, 155); „cînd încheie cu-o privire *amoroasele-nțelegeri"* (I, 157); *„operă croitorească* și în spirit și în stofă" (I, 162); „pentru *masca fericirii"* (I, 194); „rostește lin în *clipe cadențate"* (I, 202); „sub raza *gîndului etern"* (I, 205); *„ melancolic cornul sună"* (I, 206); „în față *farmecul palorii"* (I, 211); „lumina *stinsului amor"* (I, 234); „fiul cerului albastru ș-al *iluziei deșerte"* (I, 236).

S t i l u l. Formarea stilului artistic al lui Eminescu trebuie urmărită de la primele sale poezii, publicate în *Familia* începînd cu anul 1866. Debutul scriitorului are loc într-un moment cînd poezia românească, deși cultiva temele generale ale romantismului, rămînea încă tributară, pe plan stilistic, expresiei poetice clasice. Notele romantice, prezente în stilul poetic al epocii, sînt încă puternic concurate de reminiscențele clasice. Cultivarea generalului și a abstractului, evitarea elementului particular și sensibil, aluziile mitologice, preferința acordată anumitor construcții și figuri retorice, — iată numai cîteva dintre trăsăturile stilistice care caracterizau o parte însemnată a producției poetice din anii 1850—1870. Pecetea lăsată de această poezie asupra stilului artistic al lui Eminescu a fost puternică. Emanciparea scriitorului de sub tutela școlii poetice a timpului a cerut îndelungate eforturi, la sfîrșitul cărora expresia poetică eminesciană ne apare în întreaga ei originalitate.

Sub influența lui Bolintineanu și a lui Alecsandri, poetul folosește în primele sale producții diminutivul hipocoristic al poeziei populare. Într-o singură poezie (*De-aș avea*; I, 2), numărăm zece diminutive de acest fel: *încetișor, floricică, tinerică, porumbiță, copiliță* (de două ori), *blîndișoară, ziulița, doinița, încetișor*. Un alt ecou al lecturilor lui Eminescu este folosirea gerunziilor în funcție adjectivală. Ieșite din pana lui Heliade, formele gerunziale au fost acceptate fără rezerve în limba poetică a vremii, de unde au pătruns în operele lui Eminescu. Forme ca acele pe care le notăm în continuare au fost părăsite de poet o dată cu maturizarea conștiinței sale artistice: „*vibrînda* a clopotelor jale" (I, 1); „suspine-*imitînd*ă" (I, 3); „vocea-i *vuindă*" (I, 3); „*săltînde* pe-un cal" (I, 3); „colibele din vale, *dorminde*" (I, 6); „lebăda *murindă*" (I, 32); „te apropii *surîzîndă*" (I, 42); „pe lumea cea *dormindă*" (I, 372, ms.; cuvîntul n-a intrat în forma definitivă a poeziei *Melancolie*).

Adjectivul, acest mijloc esențial de sensibilizare a imaginii poetice, așezat la loc de onoare de arta poetică a romantismului, e destul de slab reprezentat în producțiile de tinerețe ale lui Eminescu (avem în vedere mai ales poeziile tipărite din această perioadă). Scriitorul folosește cu predilecție epitetul apreciativ și nu pe cel sensibil, evocator: „umbră *măreață*" (I, 1); „floare *mîndră, răpitoare*" (I, 2); „balsamu-i *divin*" (I, 3); „visuri *fericite*" (I, 8). Epitetele sale sînt, în majoritatea cazurilor, epitetele ornante ale clasicismului, care sacrifică întotdeauna imaginea particulară în favoarea calificării generale [1]. În această categorie se înscriu cele mai multe adjective cu funcție de epitet din *O călărire în zori*, din care transcriem, spre edificare, cîteva: *roz-alb Aurora, narcise albe, subțire voal, dalbă fecioară, negrele-i bucle* etc.

A fost semnalat faptul că, în poezia sa dinaintea anului 1870, Eminescu a folosit un număr relativ mic de epitete. Acestea provin din tradiția literară și revin cu mare frecvență sub pana scriitorului: *alb (dalb), blînd, dulce, jalnic, lin, ușor, tainic, verde* [2]. Printre ele se întîlnesc unele la care romanticii au apelat frecvent, astfel: *dulce, jalnic, tainic*. Și în acest caz avem a face cu epitetul stereotip, căruia folosirea abuzivă i-a anulat, în bună parte, potențialul expresiv. Oricît de ridicată ar fi frecvența acestor determi-

[1] Vezi Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Problemele de stil i artă literară*, București, 1955, pp. 25, 31.

[2] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 33 și urm.

nante-tip, adjectivul cunoaște, în această perioadă a activității lui Eminescu, o valorificare destul de redusă. Stilul eminescian este acum un stil substantival și, în mai mică măsură, unul verbal. Poezia *Speranța* însumează 83 de substantive (dintre care o parte însemnată o constituie abstractele : *tristeță, durere, amor, speranță, soarte, moarte, chin* etc.), 46 de verbe și numai 17 adjective, în majoritate epitete ornante. Adeseori, scriitorul preferă să folosească atributul substantival, în locul adjectivului : „văile *în flori*" (I, 9), dar „cîmpia-*nfloritoare*" (I, 6); „țara mea *de dor*" (I, 15); „visul tău *de glorii*" (I, 15); „arme *cu tărie*" (I, 16).

Aluzia mitologică e un exercițiu pe care tînărul Eminescu îl practică în repetate rînduri. Apar astfel în versurile sale : *Eliseu, Chloris, Aurora, Eros, Vesta, Apollon, silfele ușoare, Erato* (I, 1, 3, 13, 15, 17, 26). Mitologia e prezentă și în comparațiile din această epocă : „*Ca Eol* ce zboară prin valuri și țipă, / Fugarul ușor / Nechează, s-aruncă" (I, 4, 5); „Atunci *ca și silful* ce n-adoarme-n pace, / Inima îmi bate" (I, 10). Uneori poetul stabilește analogii succesive între elementele realității și le exprimă, fără spirit de moderație, în serii de comparații : „Căci vorba voastră sună *ca plîns la cununie, / Ca cobea ce îngînă un cînt de veselie, /Ca rîsul la mormînt*" (I, 25); „Căci te iubesc, copilă, *ca zeul nemurirea, / Ca preotul altarul, ca spaima un azil; / Ca sceptrul mîna blîndă, ca vulturul mărirea, / Ca rîsul pe-un copil*" (I, 22).

Creația metaforică a poetului este apreciabilă în poeziile publicate în *Familia*. El acordă acum o preferință deosebită personificării și conferă forme umane ideilor abstracte, ca în poezia clasică. Sînt personificate astfel : *speranța* (I, 11), *destinul* (I, 14), *blestemul* (I, 23), *trecutul* (I, 24), *virtutea* (I, 25). Metaforele sînt numeroase, dar convenționale. Se remarcă o aglomerare a imaginilor, un joc excesiv al semnificațiilor figurate. Există strofe întregi (cf. de exemplu strofele 3 și 4 din *O călărire în zori*), în care poetul folosește, aproape fără excepție, nu sensul comun al cuvintelor, ci nuanțele figurate, poetice, ale acestora.

Am văzut în rîndurile introductive consacrate operei eminesciene că, spre 1870, poetul începe să fie atras de marile teme ale romantismului. Orientarea aceasta avea să fie din ce în ce mai hotărîtă în anii următori și ea nu a rămas fără consecințe pentru expresia poetică a lui Eminescu. Un prim reflex romantic în stilul scriitorului este importanța crescîndă acordată epitetului,

și, în special, adjectivului în funcție de epitet. Dacă în epoca anterioară scriitorul evitase adjectivul, de data aceasta el simte în permanență nevoia să califice, să aprecieze impresiile care-i vin din lumea exterioară. Exemple: „Ca aripe de lebezi *mari, albe, unduioase,* / Pletele *argintoase* pe umerii-i cădea / Și barba lui cea *lungă* pe piept îi cădea *deasă,* / Dar ochii, stele *negre, întunecați* sclipea; / Sprincenele-i *bătrîne* se-ntunecau *stufoase,* / În mînă sceptru de-aur, povara lui cea *grea,* / Pe fruntea lui cea *ninsă* de aur diadem — / Părea c-așteaptă-a morții *întunecos* problem" (IV, 153); „Cărți *vechi, roase* de molii, cu părețiii *afumați* / I-am deschis *unsele* pagini cu-a lor litere *bătrîne,* / *Strîmbe* ca gîndirea *oarbă* unor secole *străine,* / *Triste* ca aerul *bolnav* de sub murii *afumați*" (IV, 191); „Pe bănci de lemn, în *scunda* tavernă *mohorîtă,* / Unde pătrunde ziua printre ferești *murdare,* / Pe lîngă mese *lunge* stătea *posomorîtă,* / Cu fețe-*ntunecoase,* o ceată *pribegită,* / Copii *săraci* și *sceptici* ai plebei *proletare*" (I, 56); „Căci Odin părăsise de gheață *nalta-i* domă, / Pe zodii *sîngeroase* porneau a lui popoară; / Cu creștetele *albe* preoți cu pleata *rară* / Trezeau din codri *vecinici,* din pace *seculară,* / Mii roiuri *vorbitoare,* curgînd spre *vechea* Romă" (I, 91).

Citatele sînt în măsură să ne arate cît de bogată, adesea strălucitoare, devine expresia poetică eminesciană prin întrebuințarea largă a adjectivului. În ciuda calităților picturale, pasajele extrase din postume trădează o oarecare monotonie, tocmai din pricina excesului de culoare. Chiar dacă cîștigă în precizie și se individualizează, adjectivul abundă încă în *Împărat și proletar* și în *Strigoii,* din care au fost luate ultimele două exemple. Aproape peste tot, substantivul e flancat de epitet (adjectiv, în cele mai multe cazuri), astfel că în această perioadă putem vorbi la Eminescu despre *epitetul obligator*[1]. Deschiderea poetului spre particular și spre concret îl face să înregistreze numeroase nuanțe, culori și tonuri în legătură cu obiectele contemplate. Încă neformat pe deplin artisticește, Eminescu nu se îndură să sacrifice o parte din epitete, pentru a reține pe cele mai semnificative.

Scriitorul va reacționa nu peste mult timp împotriva abuzului de determinări, dar rezultatele efortului său se vor vedea îndeosebi după 1876—1878, în ultima parte a vieții sale. Acum el încearcă să se elibereze din generalitatea epitetului ornant și

[1] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 49.

să obiectiveze calitatea prin comparație și metaforă. Am văzut că unul dintre adjectivele stereotipe de cea mai mare frecvență în primele poezii era *alb*. Pentru a da relief expresiv adjectivului, el se adresează la început comparației : „pe cîmp alb *ca de zăpadă*" (I, 67). Analogia cu zăpada e comună, de aceea Eminescu îi sporește valoarea concretă prin suprimarea adjectivului : „frunți *ca ninsoarea*" (IV, 87). De aici, prin metaforă, el sensibilizează la maximum calitatea adjectivului, intensificînd uneori nota particulară prin folosirea termenului regional : „Bătrînul zeu cu barba *de ninsoare*" (IV, 87) ; „cu mînile unite pe-al ei piept *de neauă*" (IV, 93) ; „ardeți acele pînze cu corpuri *de ninsori*" (I, 60) ; „și-nlănțuindu-mi gîtul cu brațe *de zăpadă*" (I, 92) ; „o dulce întrupare *de omăt*" (I, 95). Trebuie citată, în sensul celor spuse mai sus, imaginea de o rară plasticitate din *Călin* : „Acolo lîngă izvoare iarba *pare de omăt*" (I, 85).

Preferința arătată de Eminescu pentru diversele tipuri de epitete adjectivale este de asemenea semnificativă, pentru a înțelege sensul în care evoluează arta sa literară. Epitetul apreciativ, generalizant de cele mai multe ori, e prezent și în creația sa din perioada vieneză și berlineză : „inimi *bătrîne, urîte*" (I, 35) ; „țări *ferice*" (I, 43) ; „semnele *rele*" (I, 44) etc. [1]. E folosit acum (și în anii ce vor urma) adjectivul de tip romantic, exprimînd imensul, necuprinsul : „porți *uriașe*" (IV, 165) ; „*gigantici* portale" (IV, 165) ; „*gigantici* piramide" (I, 60). Adjectivul sensibil, pictural, începe să fie întîlnit cu o frecvență din ce în ce mai mare. Multe din imaginile cele mai evocatoare ale poetului sînt obținute prin notarea unui epitet individual : „Nilul mișcă valuri *blonde*" (I, 43) ; „nisipuri *argintoase*" (I, 43) ; „stîlp de piatră *sură*" (I, 50) ; „fum *vînăt* de tămîie" (I, 65) ; „*tînguiosul* glas de clopot" (I, 76) ; „tîmpla bate... ca o umbră *viorie*" (I, 76) etc [2].

Caracteristică pentru această fază a activității lui Eminescu este epitetul trial, înlănțuirea a trei adjective care califică un singur substantiv. De multe ori lanțurile de epitete au caracter enumerativ ; poetul pare să încerce mai multe cuvinte, pînă îl găsește pe cel potrivit [3]. Frecventă, în poezia romantică, este gruparea adjectivelor de aceeași nuanță și intensitate expresivă

[1] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 25.
[2] *Ibidem*, p. 38.
[3] *Ibidem*, p. 45.

în serii. Procedeul apare la Eminescu mai ales spre sfîrșitul primei perioade și capătă amploare deosebită în epoca anilor 1870—1873 : „glas *tainic, lin, amar*" (I, 19) ; „flamă *dulce, tainică, lină*" (I, 27) ; „glas *blînd, duios, încet*" (I, 32) ; „aerul *văratic, dulce, moale*" (IV, 92).

Des întîlnite sînt, mai ales în această perioadă a activității scriitorului, transpunerile senzoriale. Eminescu asociază doi sau mai mulți termeni care denumesc senzații provenite din domenii senzoriale diferite. Astfel, Eminescu spune : „*mireasmă pipărată*" (I, 84) ; „*ropot dulce*" (I, 85) ; „*dureroasă lumină*" (I, 96) ; „*umbră parfumată*" (I, 154) ; „*întunecata lor dulceață*" [a ochilor] (IV, 68) ; „*lumină verzuie, clară, aromată*" (IV, 92). S-a arătat că marea majoritate a sinesteziilor eminesciene este dirijată către domeniile auditiv și vizual ; de obicei, sinesteziile au drept termen secund epitete denumind senzații aparținînd domeniului gustativ[1].

Eminescu grupează termenii în asociații surprinzătoare, dintre care unele depășesc domeniul propriu-zis al transpunerilor senzoriale. Reuniri de cuvinte ca acele de mai jos denotă o viziune cu totul personală asupra realității, și contemporanii poetului au fost dispuși să le considere drept extravaganțe[2]. Pentru a califica, de exemplu, substantivul *aer*, Eminescu folosește epitete neobișnuite ca : *albastru, alb, blond, blînd, lin, luciu, cernit, de aur, bolnav, roșu, moale, apăsat, vioriu*[3].

Ca toți romanticii, Eminescu cultivă acum din plin antiteza. Opoziția violentă între termeni denumind noțiuni antitetice este prezentă pînă și în titlurile poeziilor sale *(Venere și Madonă, Împărat și proletar, Înger și demon)*. Expresia stilistică cea mai particulară a antitezei romantice în opera lui Eminescu este frecventa asociere a termenilor care exprimă suferința și voluptatea[4]. Formulele prin care se realizează această antiteză specific eminesciană apar încă în poezia de tinerețe, dar folosirea lor pe scară largă se constată abia în perioada maturității artistice a scriitorului. Notăm cîteva dintre cele mai expresive asociații de acest tip : „*fermecat și dureros*" (I, 66) ; „ochii-ți *ucigători de*

[1] Vezi M. Mancaș, *La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I (1962), p. 55 și urm.

[2] Vezi, în această privință, I, 317—318.

[3] Vezi, *Extrase din Dicționarul limbii poetice a lui Mihail Eminescu*, în *Limba română*, X, 1961, nr. 4, p. 300.

[4] Vezi Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*, p. 43.

dulci" (I, 97); „*farmec dureros*" (I, 103); „*fioros de dulce*" (I, 154); „*dulce și fermecătoare jale*" (I, 160); „*ucigătoare visuri de plăcere*" (I, 200).

S-a subliniat mai demult preferința pe care o arată Eminescu, în proza sa literară, pentru comparația morală. Prin derogare de la funcția obișnuită a comparației, remarcă T. Vianu [1], care este aceea de a sensibiliza spiritualul, comparația lui Eminescu spiritualizează sensibilul, în acord cu întreaga tendință a artei lui scriitoricești. Afirmația trebuie acceptată, cu observația că ea se verifică numai în anumite etape ale evoluției stilului eminescian. Încă în versurile publicate în *Familia*, Eminescu evita comparația sensibilizatoare și făcea, dimpotrivă, referiri la noțiunile abstracte: „Astfel notele murinde... / Zbor sub mîna-ți tremurînde / *Ca dulci gînduri de poet*" (I, 18); „Te văd adesea frunte senină *ca și gîndirea lui Dumnezeu*" (I, 27). Comparația morală e încă larg folosită în proza și poezia anilor 1870—1873. Cu cît înaintăm în timp, numărul comparațiilor de acest fel scade, iar cuvîntul abstract prin care se echivalează primul termen al comparației surprinde prin noutate și conținut expresiv: „brat molatec *ca gîndirea unui împărat poet*"; „înger blînd *ca ziua de magie*" (I, 29); „Pann, finul Pepelei, cel isteț *ca un proverb*" (I, 31); „doi ochi *ca două basme*" (I, 32); „ochi închiși *ca somnul*" (I, 42).

Dar tendința generală a stilului lui Eminescu, în acest moment al creației sale (1870—1878), este departe de a fi spiritualizarea materiei concrete, diafanizarea ei. Funcția sensibilizatoare a comparației este tot mai mult pusă la contribuție; poetul caută termenul concret care să fie echivalentul plastic și particular al obiectului comparat, așa cum rezultă din exemplele următoare: [trestiile] „*Par a fi snopuri gigantici de lungi suliți de argint*" (I, 44); [marmură] „*lucie ca apa lină*" (I, 51); „Pe un deal răsare luna *ca o vatră de jăratic*" (I, 76); „pînză străvezie *ca o mreajă*", „tîmpla bate liniștită *ca o umbră viorie*" (I, 79); „O, tu crai cu barba-n noduri *ca și cîlții* cînd nu-i perii" (I, 83); „crini *ca urne antice de argint*" (IV, 92).

Nu o dată, Eminescu se folosește de comparațiile limbii comune. Pentru potențarea calității exprimate de adjectivul *alb*, el apelează, cum am văzut mai sus, la asemănarea cu zăpada

[1] *Arta prozatorilor români*, București, 1941, p. 105.

sau, în altă ordine, cu ceara sau cu varul. Ultima comparație este reluată în cîteva rînduri de către poet, care-i mărește relieful expresiv în sensul adîncirii viziunii concrete : „*ca unse cu var* / Lucesc zidiri, ruine pe cîmpul solitar" (I, 69) ; „Unde-ajung [razele lunii] *par văruite* zid, podele, *ca de cridă*" (I, 76).

Direcția în care se îndreaptă, pe linie stilistică, Eminescu, după 1870, nu este greu de sesizat. El parcurge drumul de la abstractul clasic la concretul romantic și ajunge în cele din urmă la țintă, chiar dacă e întîrziat de unele ezitări și contradicții. Cunoscînd acest lucru, nu vom fi surprinși întîlnind în această perioadă chiar imagini metaforice realizate prin termenul abstract. Construcțiile Memfisului sînt *gîndiri arhitectonici de-o grozavă măreție* (I, 43), cetatea întreagă este un *argintos gînd al pustiei* (I, 45). Un pod este imaginat *ca un gînd de piatră repezit din arc în arc* (IV, 133). *Venere și Madonă* începe prin două astfel de metafore : *Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este* și *tînără și dulce veste* (I, 29).

Și în privința metaforei înregistrăm aceeași orientare spre imaginea sensibilă, particulară.

În primii ani, metaforele poetului nu se realizează întotdeauna în formule omogene. Definiția poeziei în *Epigonii* începe printr-o imagine convențională : *Înger palid cu priviri curate.* În versul următor, imaginea se concretizează în excepționale reprezentări vizuale și auditive (*Voluptos joc de icoane și cu glasuri tremurate*), pentru ca în final să întîlnim metafora care, deși concretă, rămîne tributară convenționalului : *Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea* (I, 36).

O dată învinse ultimele rezistențe ale vechilor deprinderi scriitoricești, Eminescu își restructurează imaginea metaforică, scoțînd-o din generalitate și convențional.

Scriitorul manifestă acum o sete nepotolită de a sensibiliza, de a da contururi materiale, palpabile, noțiunilor abstracte sau de a potența prin transfigurări metaforice substanța concretă a termenilor denumind elemente ale realității. Cele mai abstracte noțiuni capătă volum, culoare, consistență materială, sub pana sa. Secolele sînt arbori, iar reunirea lor, istoria umanității, o pădure : „*Codrii de secole,* oceane de popoare / Se întorc cu repejune" (IV, 111). Visele sînt oi pe care poetul le paște în turme : „*Turma visurilor mele* eu le pasc ca oi de aur" (IV, 110).

Înainte, Eminescu folosea termeni ca *gînd, gîndire* pentru a desensibiliza, prin metaforă, concretele (cf. mai sus *gîndiri arhitectonici* etc.). După 1873 și pînă spre sfîrșitul carierei sale literare, Eminescu concretizează prin metaforă gîndirea, inteligența : „Tu în cap nu ai *grăunțe*, numai *pleavă și puzderii*" (I, 83) ; „*Un stol de gînduri* aspre trecu peste-a lui frunte" (I, 93) ; „Cu evlavie adîncă ne-nvîrteau *al minții scripet*" (I, 140).

Metaforele lui Eminescu sînt de o bogăție și de o plasticitate neîntîlnite pînă la el în poezia românească. Cele mai strălucite realizări ale fanteziei sale figurative le obține poetul din contemplarea cerului. În *Mortua est* cerul era văzut ca o cîmpie senină : „Trecut-ai cînd ceru-i *cîmpie senină*" (I, 37). De aici, dezvoltînd vechea expresie figurată, gramaticalizată în limba populară, *calea laptelui*, Eminescu vede galaxiile ca pe niște *rîuri de lapte ;* la rîndul lor stelele devin *flori de lumină* : „...cîmpie senină / Cu *rîuri de lapte* și *flori de lumină*" (I, 37). Reunirea stelelor în constelații sugerează poetului imaginea unor candelabre, ceea ce are drept urmare imediată percepția arhitecturală a universului : „Și-n ceruri de stele se-aprind *candelabre*, / Ce sala albastră a lumei lumină" (I, 304, ms.). Dintr-o metaforă cu *rîuri de lapte* se poate ajunge, prin hiperbolă, la *oceane de stele* : „Văd nopți ce-ntind deasupră-mi *oceanele de stele*" (I, 32). Pe această mare aeriană, norii sînt nave ; tabloul este zugrăvit cu o mînă măiastră, care dovedește un excepțional simț al culorilor : „Norii mișcă sus în ceruri înfoiatele lor nave / — Rostre de jăratec și-aur, vele lungi de curcubeu" (IV, 131). Metafora inițială (*cîmpie* = „cer") poate fi dezvoltată și în alte sensuri. De vreme ce bolta cerească e o cîmpie, norii aflați pe ea sînt văzuți arhitectural ; „norii cei negri par *sumbre palate*" (I, 37) ; „norii, *palate fantastice, negre*" (IV, 48).

Imaginile metaforice abundă în versurile scrise de Eminescu în această perioadă, îndeosebi în cele postume. Ne-am oprit numai asupra unuia dintre domeniile în care fantezia sa creează, prin metaforă, imagini de un mare relief expresiv, fără a nota, nici aici, decît o parte din exemplele ce se puteau da. Din cele spuse mai sus a putut să rezulte că metafora eminesciană rămîne deschisă, se continuă, dînd naștere altor și altor reprezentări figurate, care pot să apară în diverse lucrări, poezii sau proză literară. În *Sărmanul Dionis*, poetul stabilea raporturi de

analogie între inflorescența unor pomi și zăpadă și le exprima metaforic: „Șiruri de cireși scutură grei *omătul trandafiriu a înflorirei lor bogate*" (*Proză literară*, ed. Minerva, București, 1908, p. 66). Imaginea apare și în *Memento mori*, unde e continuată printr-o nouă metaforă. Dacă florile de cireș sînt o zăpadă trandafirie, atunci scuturarea pomilor e asemănătoare ninsorii, iar petalele se depun în troiene: „Snopi de flori cireșii poartă pe-a lor ramuri ce se-ndoaie / Și de vînt scutură grele omătul trandafiriu / A-nfloririi lor bogate, ce mînat se grămădește / În troiene de ninsoare" (IV, 126; cf. și IV, 94).

Numai ținînd seama de această elaborare în etape succesive a expresiei figurate putem înțelege cum, sacrificînd metafora inițială, Eminescu ajunge să scrie în *Povestea Codrului*: „Adormivom, *troieni-va / Teiul floarea-i peste* noi" (I, 101) și de aici, pe baza unei noi analogii între căderea florilor și a frunzelor și succesiunea neîntreruptă a amintirilor, în *Mai am un singur dor*: „*M-or troieni* cu drag / *Aduceri aminte*" (I, 216).

Dacă înainte de 1870 Eminescu personifica abstracțiunile, acum el se folosește de personificare pentru a conferi materiei neînsufletite, și în special elementelor naturii, atributele ființelor vii. Viziunea sa metaforică este în același timp concretă și animistă[1]. În *Egipetul*, stelele se împrăștie pe boltă prin strunga cerului asemenea oilor, iar în *A. Mureșanu* se înhamă la carul lunii: „*Ies stelele din strungă*, / Luna-n mare își aruncă chipul și prin nori le-alungă (I, 44); „Lin *stelele se-nhamă la carul lunei blonde*" (IV, 58). Personificarea tunetului se face în spirit mitologic, printr-o succesiune de imagini de mare plasticitate: „Și *tunete bătrîne* pe-a cerurilor vatră, / *Pocnesc cu-a lor ciocane, moșnegi și falnici fauri*, / *Ei făuresc* furtunii coroana ei de aur" (IV, 305). Cu timpul, poetul renunță la asemenea construcții strălucitoare, dar oarecum complicate, „lucrate", și se folosește de funcția personificatoare a verbului sau a epitetului: „lacul care-n tremur *somnoros* și lin se bate" (I, 85); „Vîntul... prin frunze *aiurează șoptirile*-i alene" (I, 97); „*Cu degetele*-i vîntul lovește în ferești" (I, 117); „Codrii *se înfioară* de atîta frumusețe" (I, 142); „Codrii negri *aiurează*" (I, 155); „amintiri / *Țîrîiesc* încet ca greieri / Printre negre, vechi zidiri" (I, 186).

[1] Vezi G. Călinescu, *Eminescu, făuritor al limbii literare*, în *Mihai Eminescu. Studii și conferințe cu prilejul sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea poetului*, București, 1950, p. 87.

Figurile de stil sînt folosite de Eminescu spre a revalorifica expresiv vechi metafore banalizate prin uz. El reface procesul de figurație și restituie cuvintelor sau sensurilor gramaticalizate materialitatea primitivă. Pornind de la sensul „a cîntări cu mintea, a reflecta, a chibzui" al verbului *cumpăni*, Eminescu spune, descoperind natura plastică a sensului figurat : „Nici încline a ta minte *recea cumpănă-a gîndirii*" (I, 194) ; „Ci *cumpăna-mi gîndirii* și azi nu se mai schimbă" (I, 203). Se spune în mod curent *a zugrăvi* în sensul de „a descrie prin cuvinte". Eminescu scrie în *Epigonii*, concretizînd : „Moaie pana în culoarea unor vremi de mult trecute, / *Zugrăvește* din nou iarăși pînzele posomorîte / Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, vicleni" (I, 32). Sion spusese reluînd o imagine a poeziei populare : „Mult e dulce și frumoasă limba ce-o vorbim". Expresia, devenită comună, e reîmprospătată de Eminescu, care sensibilizează calitatea exprimată de adjectiv prin comparație : „Văd poeți ce-au scris o limbă *ca un fagure de miere*" (I, 31) [1].

În faza finală a activității sale, spre 1880, Eminescu își clasicizează expresia poetică. Oricît de realizate ar fi fost din punct de vedere artistic, epitetele, metaforele și comparațiile încărcau uneori prea mult expunerea autorului și lucrul acesta e vizibil mai ales în postume și în proza artistică (chiar în *Cezara*, publicată în 1876). Pornită ca o reacțiune împotriva abundenței de imagini și culoare a epocii precedente, această „scuturare a podoabelor", cum o numește T. Vianu [2], nu trebuie înțeleasă ca o renunțare la cîștigurile apreciabile pe care stilul poetic al lui Eminescu le realizase pînă atunci. E vorba de o diminuare numerică a unor procedee figurative și de o transformare a substanței lor expresive. Începînd cu *Scrisorile*, epitetele, mai ales adjectivale, ne întîmpină din ce în ce mai rar. Strofe întregi din unele poezii scrise acum se construiesc fără participarea adjectivelor. Eminescu continuă să se adreseze epitetului individual, evocator : *„roase* plicuri" (I, 119) ; „marea, *turburată și înaltă*" (I, 144) ; *„săltărețele* dactile" (I, 137) ; *„prostatecele* nări" (I, 134) ; „privire-*mpăroșată*" (I, 150) ; „floarea *veștedă* de luncă" (I, 154). Ultimele poezii apărute în cursul vieții readuc adjectivele generalizante de tip clasic,

Vezi G. Călinescu, *Eminescu, făuritor al limbii literare*, p. 82, și *Istoria literaturii române*, București, 1941, p. 409.

[1] *Epitetul eminescian*, p. 48 și urm.

cum sînt următoarele, extrase din *Mai am un singur dor* : *„întinsele* ape", „cer *senin*", „sicriu *bogat*", „*tinere* ramuri", „*rece* vînt" (I, 216). Folosite cu parcimonie, epitetele capătă valori stilistice deosebite. „Epitetul apare deseori la sfîrșitul strofelor sau al poeziei, ca și cum în el s-ar concentra esența și oarecum concluzia dezvoltării lirice anterioare." [1]

Comparațiile realizate prin termenul concret sînt numeroase și după 1880 : soarele se închide *„ca o rană* printre nori întunecoși" (I, 133) ; „epocele se-nșiră *ca mărgelele pe ață*" (I, 140) ; „mlădioasă *ca o creangă de alun*" (I, 144) ; „zilele îmi sunt / pustii *ca niște stepe*" (I, 175) ; [Dorul] „te-a cuprins *asemenea / Lianelor din apă*" (I, 190). Comparația abstractă, care n-a încetat să fie folosită cu totul nici în anii anteriori, se întîlnește acum mai frecvent : „Ci tu rămîi în floare *ca luna lui april*" (I, 128) ; „splendid *ca o ironie*" (I, 134) ; „Și nu e blînd *ca o poveste* / Amorul meu cel dureros" (I, 211) etc. Metafora se realizează de obicei prin termenul concret, dar nu o dată autorul se adresează cuvîntului abstract sau general : „Să te ridic la pieptu-mi, *iubite înger scump*" (I, 213) ; „Și te află strînsă-n brațe, / *Dulce dragoste bălaie*" (I, 210) ; „Tomiris ! *vis de aur* în viața-mi, să te cert ?" (IV, 420). Imaginile metaforice ale lunii sînt foarte numeroase în poezia lui Eminescu. În *Scrisoarea a III-a* și *a IV-a* întîlnim trei metafore realizate prin termenul concret : *copilă de aur, scut de aur, disc stăpînitor de ape.* În *De-oi adormi* și *Nu voi mormînt bogat,* astrul e reprezentat prin cuvîntul abstract : „Să treacă lin prin vînt / *Atotștiutoarea*" (I, 220) ; „Reverse dulci scîntei / *Atotștiutoarea*" (I, 222). Stăpîn pe limbă, Eminescu face acum jocuri paradoxale de cuvinte, arabescuri verbale, cînd un cuvînt se repetă în același vers la forma negativă, cu categoria gramaticală schimbată : „Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns" (I, 132), sau același verb se repetă în două forme diferite, sensul negativ al primei enunțări fiind infirmat în partea a doua a versului : „Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns" (I, 132). Efecte stilistice remarcabile obține autorul folosind chiasmul, o figură rar întîlnită în poezia sa anterioară : „Două umbre de aripe ce se mișcă tremurînde, / Două aripe de umbră către ceruri ridicate" (I, 51) ; „Cînd prin această lume să trecem ne e scris / Ca visul unei umbre și umbra unui vis ?" (I, 127) ; „O femeie dintre flori zi-i și o floare-

[1] Vezi, în legătură cu toate acestea, Tudor Vianu, *Epitetul eminescian,* pp. 40—41 și 48 și urm.

ntre femei" (I, 162); „Căci toți se nasc spre a muri / Și mor spre a se naște" (I, 178); „Să faci din viața mea un vis, / Din visul meu o viață" (I, 185) [1].

Însuși vocabularul poetic suferă transformări în evoluția sa. În prima perioadă scriitorul își alege cuvintele mai ales din sectorul terminologiei artistice (*arc, colonade, dom, mauzoleu, pînză, marmură* etc.). Acum el se adresează cu predilecție termenilor denumind aspecte ale naturii. [2]

Evoluția stilului artistic al lui Eminescu oglindește continua adaptare a mijloacelor de expresie la conținutul de idei al poeziilor. Pentru a realiza armonia versurilor sale, Eminescu aduce corectări (sau retușări) materiei rebele; el preferă să spargă tiparele corectitudinii, decît să sacrifice ideea [3]. De aici licențele și „incorectitudinile" poeziei sale de tinerețe. Exemple ale acestei continui potriviri a formei la fond se pot găsi în toate aspectele versificației eminesciene. Ibrăileanu a consacrat o cercetare aparte acestei probleme. După criticul *Vieții românești*, ritmul se adecvează ideii poetice, spre a realiza o perfectă corespondență. Astfel, versul trohaic, mai simplu, mai alert, e metrul preferat al poeziei optimiste, plină de efuziuni și de elanuri juvenile, dinainte de 1879. Dimpotrivă, iambul, „mai grav, mai încet", e folosit în poeziile elegiace, pătrunse de deprimare, din perioada finală a activității literare a scriitorului. Metrul în care e scris un vers contribuie efectiv la realizarea imaginii poetice. În versul „[Icoana stelei ce-a murit] *Încét, pe cér se súie*" (I, 234), accentul lovește partea a doua a fiecărui picior, repetîndu-se de trei ori la același interval și sugerează astfel ridicarea treptată spre ceruri. În versul „[Înălțimile albastre] *Pleácă zárea lór pe deáluri*" (I, 210), accentul lovește prima silabă a fiecărui picior, a cărui structură este, prin urmare, descendentă. Datorită proporției accentelor principale și secundare, precum și poziției lor, coborîrea înălțimilor este pusă în relief cu multă pregnanță. La Eminescu ideea esențială se concentrează adeseori în cuvîntul care formează rima: „A fost odată ca-n povești, / A fost ca niciodată, / Din rude mari împărătești, /

[1] Vezi Tudor Vianu, în *Istoria literaturii române moderne*, I, București, 1944, p. 277.

[2] Id., *Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian*, în *Limba română*, VIII, 1959, nr. 3, pp. 30–32.

[3] Vezi G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, IV, p. 224; T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1930, p. 144.

O prea frumoasă fată" (I, 167); „Mai am un singur dor: / În liniștea serii / Să mă lăsați să mor / La marginea mării" (I, 216).[1]

Armonia eminesciană se face auzită mai ales în poezia de maturitate. Acum, renunțînd la ornamentele sclipitoare, poetul eliberează rezervele muzicale ale sunetelor și ale grupurilor de sunete. Eminescu valorifică cu o măiestrie inegalabilă virtualitățile estetice ale limbii române, folosind în acest scop fonetisme luate din toate graiurile. Efecte remarcabile obține din folosirea unor fonetisme moldovenești. Dacă Eminescu folosește diftongi în *-e*, ca al doilea element *(ie)*, de exemplu în *nemîngîiet*, e pentru că vocala *e* din acest diftong e mai puțin deschisă decît *a (nemîngîiat)*, marea deschidere a acestei vocale dînd impresia unei basculări în vid. Mînat de un instinct sigur, Eminescu întrebuințează, atunci cînd simte nevoia, forme cu *e*, ca *șede, jele*, pentru că *e* sună mai discret decît *a (șade, jale)*. Eminescu se folosește cu măiestrie de valoarea expresivă a sunetelor limbii române. Astfel, impresia de alunecare, de curgere sugerată de lichidele *l* și *r* se detașează în versurile: „Și se duc ca *cl*ip*el*e / Scutu*r*înd a*r*ip*el*e" (I, 214). În versurile următoare, sentimentul de melancolică scurgere e sugerat prin combinarea lichidelor cu nazale: „*Ne-nț*e*l*es rămî*n*e gîndu*l* / Ce-ți st*r*ăbate cîntu*r*i*l*e, / Zboa*r*ă veci*n*ic, îngîni*n*du-*l*, / Va*l*u*r*i*l*e, vîntu*r*i*l*e!" (IV, 396). Sunetul voalat al consoanelor nazale contribuie la exprimarea melancoliei: „Peste vîrfuri trece lu*n*ă, / Codru-și bate fru*n*za li*n*, / Di*n*tre ra*m*uri de ari*n* / Me*l*a*n*colic cor*n*ul su*n*ă. // *M*ai departe, *m*ai departe, / *M*ai î*n*cet, tot *m*ai î*n*cet, / Sufletu-*mi nem*î*n*gîiet / Î*n*dulci*n*d cu dor de *m*oarte. // De ce taci cî*n*d fer*m*ecată / I*n*i*m*a-*mi* spre ti*n*e-*n*torn? / *M*ai su*n*a-vei, dulce cor*n*, / Pe*n*tru *m*i*n*e vreodată?" (I, 206).

Concluzii. Am urmărit elementele componente ale limbii poeziilor lui Eminescu și am constatat că stilul său artistic poartă pecetea adîncă a personalității sale.

Limba lui Eminescu este limba comună vorbită de anturajul său, îmbogățită prin lecturi și prin cunoașterea graiului viu din toate provinciile românești și trecută prin creierul și sensibilitatea poetului genial, care, alegînd materialele cele mai potri-

[1] Vezi în legătură cu toate acestea G. Ibrăileanu, *Eminescu, Note asupra versului*, în *Studii literare*, București, 1930, pp. 151—177 passim.

vite și, printre ele, neologismele necesare expresiei poetice, le-a dat o formă care reprezintă o selectare a elementelor vechi și noi, o culme a limbii literaturii artistice. Eminescu diferă profund de contemporanii și antecesorii săi prin felul particular în care a valorificat tezaurul limbii vechi și contemporane. Elementele arhaice se întîlnesc și în opera altor scriitori din secolul trecut. În toate cazurile, arhaizarea era exterioară; termenul învechit avea menirea să evoce epoci trecute, să contribuie la fixarea culorii istorice. Eminescu folosește și el un număr de cuvinte ieșite din uzul curent al limbii, dar în scrisul său locul preponderent îl dețin nu elementele lexicale, ci fonetismele și formele arhaice, dintre care o mare parte se găseau în circulație locală în graiuri. Arhaismele și regionalismele sînt integrate organic în țesătura intimă a limbii poetice. O măiestrie incontestabilă dovedește poetul în folosirea elementelor regionale. Fonetisme sau forme care la Negruzzi sau Alecsandri își păstrau caracterul regional (moldovenesc), inserate în versul lui Eminescu își pierd caracterul particular și se integrează perfect în expresia poetică. Selecția și sinteza elementelor de construcție întrebuințate de scriitor, în opera sa literară, au fost în permanență subordonate unui scop superior : crearea unui instrument de exprimare artistică, capabil să redea în forme desăvîrșite întregul fond al ideilor și sentimentelor sale.

În evoluția stilului poetic românesc, Eminescu este considerat cel mai însemnat deschizător de drumuri. El a continuat și a dus la desăvîrșire eforturile depuse de predecesori pentru crearea unei limbi artistice. În același timp, el a lărgit granițele stilului artistic al limbii literare și i-a dat caracteristicile geniului său. O serie de termeni, considerați „vulgari" de criticii epocii, capătă, la Eminescu, o destinație estetică. Influența lui Eminescu asupra contemporanilor și asupra celor ce i-au urmat a fost considerabilă. Încă în 1890, Vlahuță vorbea despre „curentul Eminescu". Peste cîțiva ani (1903), același Anghel Demetriescu, care în 1875 condamna inovațiile în materie de limbă ale poetului, era nevoit să recunoască puternica înrîurire exercitată de creația eminesciană asupra poeziei românești : „De vom excepta cîteva spirite independente, toată tinerimea versificatoare a admis gramatica, retorica și poetica, vocabularul și împerechierile de cuvinte născocite de maestru [...], niciodată un suveran n-a stăpînit așa de bine poporul lui, niciodată un căpitan n-a fost ascultat de tru-

pele lui, precum stăpînește Eminescu literatura română, precum el este ascultat de scriitorii care se ridică!" [1]

Evoluția stilului lui Eminescu urmează, în linii mari, sensul de dezvoltare a operei sale poetice. Tributar expresiei clasice în poeziile de tinerețe, poetul ajunge să cultive în cea de-a doua perioadă particularul și concretul romantic, într-o mare bogăție a imaginii artistice. În epoca maturității, stilul eminescian se convertește într-un clasicism de structură personală, în care valorile abstracte și cele concrete sînt armonizate într-o formulă de fericit echilibru, iar virtualitățile expresive ale limbii sînt valorificate cu o măiestrie încă neîntîlnită în poezia românească.

1 Anghel Demetriescu, *Opere*, București, 1937, pp. 224—225.

G. Tohăneanu

CONVERGENȚA PROCEDEELOR ARTISTICE ÎN POEMUL EMINESCIAN „DIN VALURILE VREMII"

Elegia *Din valurile vremii* reia o temă deseori abordată de Eminescu : nostalgia iubirii pierdute. Poetul vede reînchegîndu-se, din „negura" trecutului, chipul iubitei (strofa I), se întreabă cum ar putea să rețină lîngă sine această plăsmuire (strofa a II-a), dar încercarea se vădește, pînă la urmă, zadarnică (strofa a III-a).

Această substanță poetică este cuprinsă în tiparul unei forme desăvîrșite. Cercetarea de față năzuiește să arate cum tehnica versificației și procedeele stilistice sînt subordonate ideii poetice, valorificînd și reliefînd conținutul.

Iată, mai întîi, textul poeziei[1], apărut pentru prima oară în „Ediția I Maiorescu", decembrie 1883 :

Din valurile vremii, iubita mea, răsai,
Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai —
Și fața strălucește ca fața albei ceri
Slăbită e de umbra duioaselor dureri!

Cu zîmbetul tău dulce tu mîngîi ochii mei,
Femeie între stele și stea între femei
Și întorcîndu-ți fața spre umărul tău stîng,
În ochii fericirii mă uit pierdut și plîng.

Cum oare din noianul de neguri să te rump,
Să te ridic la pieptu-mi, iubite înger scump,
Și fața mea în lacrimi pe fața ta s-o plec,
Cu sărutări aprinse suflarea să ți-o-nec
Și mîna friguroasă s-o încălzesc la sîn,
Aproape, mai aproape, pe inima-mi s-o țin.

Dar vai, un chip aievea nu ești, astfel de treci
Și umbra ta se pierde în negurile reci,
De mă găsesc iar singur cu brațele în jos
În trista amintire a visului frumos...
Zadarnic după umbra ta dulce le întind :
Din valurile vremii nu pot să te cuprind.

[1] V. Perpessicius, *Opere*, III, p. 215 și urm.

Poemul este divizat în trei strofe, după cum urmează: prima constituie un octet, iar celelalte două cîte un sextet. Versurile sînt iambice, de cîte 13 silabe fiecare, cu cezură după a șaptea silabă (⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/⏑⏑). Primul emistih se încheie așadar cu un *pes* iambic catalectic, iar cezura imediat următoare este deosebit de puternică, întrucît înaintea ei ritmul — ascendent — cade, reluîndu-și, o dată cu prima silabă a celui de-al doilea emistih, urcușul. Această formulă iambică este folosită de Eminescu și în alte mari poeme cu caracter elegiac: *Despărțire*[1], *O mamă* etc. În altele — *De cîte ori, iubito, Rugăciunea unui dac, Melancolie, Nu mă înțelegi* — iambii de 13 alternează cu cei de 14 silabe (⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/⏑) ale căror emistihuri sînt însă ambele catalectice. Iambii de 13/14 silabe — ilustrați de Bolintineanu, Alecsandri și Alexandrescu în aproape toate volumele lor, apar la Eminescu încă din prima perioadă a creațiilor sale, intrînd în structura strofică a poemelor *La Heliade, Amorul unei marmure, Junii corupți*. Dintre postumele scrise în același metru și în aceeași măsură, citez marile poeme: *Andrei Mureșanu, Mureșan, Icoană și privaz* etc., precum și cele două traduceri schilleriene aparținînd primelor creații: *Resignațiune* și *Hector și Andromache*. Metrul iambic discutat mai sus poate fi identificat de-a lungul întregii dezvoltări a poeziei noastre, în opere poetice foarte diferite ca specie literară și ca inspirație. Bolintineanu îl folosește în *Florile Bosforului (Fatma, Singurătatea, Blestemul dervișului), Legende istorice* (*Mihai la pădurarul, Maria Putoianca* etc.), în poemul *Conrad*, în *Menadele* (*Despre datini, Cei ce pradă* etc.), iar Alecsandri în multe din *Legende (Dumbrava Roșie, Dan căpitan de plai)* etc. Tîrziu după Eminescu, în epoca noastră, regăsim acest metru în marele poem arghezian *Cîntare omului*. Structura oarecum asemănătoare, importanța și frecvența sa în toate perioadele și în toate genurile poeziei noastre, fac din iambul de 13/14 silabe un fel de alexandrin românesc[2].

Revenind, acum, la problemele de versificație specifice poemului *Din valurile vremii*, constatăm că pauza impusă de cezură

[1] *Despărțirea* lui Alecsandri (din ciclul *Lăcrămioare*) este scrisă, de asemenea, în iambi de 13/14 silabe.

[2] Cf. Vladimir Streinu, *Forme prozodice din secolul al* XIX-*lea, Caiete critice*, 1957, nr. 1, pp. 191—215.

este, îndeobște, cît se poate de firească, intervenind după consumarea unui grup sintactic bine delimitat. Ea cade, astfel, înaintea *vocativului* (versurile 1 și 10), desparte elementele unei *enumerări* (versul 2), anticipează grupul — unitar din punctul de vedere sintactico-stilistic — al *comparației* (versul 3), pregătește erupții ale afectivității eliberate în negații de o mare intensitate (versurile 15 și 20). Pauza nu este artificială nici atunci cînd cezura desprinde un substantiv de atributul său, cu condiția ca acesta să aibă, la rîndu-i, un determinant împreună cu care să poată alcătui un grup sintactic compact (versul 18) :

În trista amintire | a visului frumos.

Acolo unde căderea cezurei ar putea să pară nefirească, implicînd destrămarea unei unități sintactice rigid constituite, tăria ei scade, fie concurată de o cezură secundară (versul 19), fie copleșită de intensitatea simțirii, care se tălăzuiește în structura metrică a întregului vers, creînd punte peste cezură și desființînd-o (versul 9). O lectură în acest gen :

Zadarnic după umbra | ta dulce le întind...

sau

Cum oare din noianul | de neguri să te rump...

ar silnici relațiile gramaticale, izolînd arbitrar substantivele (*umbra, noianul*) de atributele lor (*ta, de neguri*). În al doilea vers citat, aliterația nazală : „*n*oianul de *n*eguri" creează o armătură și mai trainică elementelor acestui grup sintactic, șubrezind cezura, care, altminteri, ar trebui să le dezbine.

Ceva asemănător există și în primul vers citat, unde *puntea* care acoperă cezura și umple pauza se înalță pe „umerii" aceleiași vocale accentuate (*ú*) : „*u*mbra | ta d*u*lce". Unitatea de timbru a primelor vocale accentuate, aflate de o parte și de alta a cezurii, în cuvinte care aparțin aceluiași grup sintactic, vlăguiește cezura și, dimpotrivă, consolidează unitatea gramaticală. De data aceasta, însă, cezura nu mai este desființată, ci dizlocată, întrucît reapare în altă poziție a versului, și anume după cuvîntul *zadarnic* :

Zadarnic | după umbra | ta dulce le întind...

Acesta este — o dovedește și topica — cel mai important cuvînt din vers ; îmbibat de un conținut afectiv dens și concentrat, el este, în același timp, purtătorul accentului frazei, silaba sa accen-

tuată (*-dàr-*) reprezentînd, în întregul vers, vîrful intonațional cel mai înalt. Cezura stilistică ce îl urmează cade, așadar, firesc, subliniind prestigiul de care cuvîntul se bucură în contextul său.

O situație aproape identică întîmpinăm în versul 15, cu singura deosebire că, de data aceasta, cezura afectivă intervine chiar după primul iamb :

Dar vai, | un chip aievea | nu ești, astfel de treci...

Intensitatea durerii eliberate în interjecție face necesară, imediat după aceea, o pauză bine marcată, menită să reliefeze importanța cuvîntului astfel izolat. De asemenea, în emistihul al doilea, tot după primul iamb *(nu ești)*, adică înainte de a începe motivarea afirmației premergătoare *(un chip aievea nu ești)*, se dezvoltă încă o cezură secundară. Versul capătă, din acest punct de vedere, următorul aspect :

Dar vai, | un chip aievea ¦ nu ești, | astfel de treci.

După cum se vede, cele două cezuri secundare *(Dar vai, //... nu ești, //...)* nu desființează pe cea mediană, care subzistă mai ales datorită unui tîlc stilistic.

Într-adevăr, în situația respectivă, izolarea numelui predicativ *(chip aievea)* de copulă *(nu ești)* — altfel artificială — face, aici, ca negația, după o clipă de suspensie, să cadă mai apăsător, mai greu.

Existența obiectivă a celor două cezuri secundare se sprijină și pe punctuația folosită de poet în două din variante, unde, exact la locul cezurilor identificate de noi, apar puncte de suspensie — o dată după *vai*, altă dată după *ești* — marcînd, astfel, pauza resimțită ca necesară. Versul 15 are, așadar, în variante, următorul aspect [1] :

Dar vai... un chip aievea nu ești, astfel de treci

și :

Dar vai,... un chip aievea nu ești... astfel de treci...

În majoritatea lor versurile — luate individual — constituie unități gramaticale destul de precis conturate. Constatarea vizează mai ales strofa a doua, unde fiecare din cele șase versuri se suprapune cîte unei propoziții. În rest, chiar dacă situația nu

[1] Perpessicius, *Opere*, III, p. 219.

mai rămîne peste tot aceeași, pauza pe care, de obicei, o comportă versul ca unitate metrică, corespunde unei pauze gramaticale firești, marcînd trecerea la o altă unitate sau grup sintactic. Iambii de 13/14 silabe — ca și troheii de 15/16, folosiți în *Scrisori*, *Memento mori* etc. — se numără, în prozodia românească, printre versurile *lungi*, în cuprinsul cărora se pot consuma unități sintactice ample, dezvoltate. Tocmai de aceea cezurile de *rejet* sau *enjambement* — mai rare în poeziile alcătuite cu ajutorul versurilor lungi — devin mult mai frecvente în cazul versurilor scurte, mai puțin cuprinzătoare, în cadrul cărora unitățile sintactice mai ample nu au spațiu suficient de desfășurare. Unitatea *metrică* (versul) nu mai corespunde atunci cu unitatea *gramaticală*, ochiul sau vocea „înnădesc" versurile, eludînd cu ușurință bariera dintre ele, care rămîne pur formală :

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. *Vede*
Luceafărul și-ncetișor
Dorințele-i încrede...,

sau :

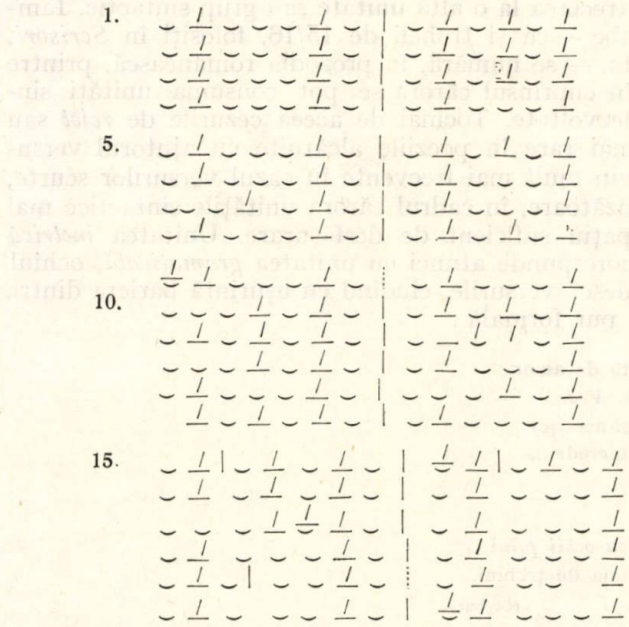
Arabul ia, *cu ochii plini*
De zîmbet, mia de țechini...
(Coșbuc)

Schema metrică a versurilor ar trebui să fie — teoretic — următoarea :

⏑ / — / ⏑ / — ⏑ | ⏑ / — ⏑ / — ⏑ /
1 2 3 4 5 6 7 | 8 9 10 11 12 13

Așadar, silabele accentuate ar trebui să fie în total șase și anume cele cu soț (2, 4, 6), în primul emistih, și cele fără soț (9, 11, 13), în cel de-al doilea. Relația dintre silabele atone și cele sub accent — în întregul vers — s-ar exprima, în chip ideal, prin cifrele 7/6. În realitate, însă, poetul operează numeroase *substituiri* și chiar abateri de la această formulă ideală, subordonînd schema metrică dezvoltării ideii poetice, fără ca, prin aceasta, armonia învăluitoare a versului să fie cîtuși de puțin știrbită.

Las să urmeze, mai întîi, schema reală, însoțind-o — apoi — de cîteva comentarii :



După cum se poate lesne constata, din totalul celor 20 de versuri — cîte cuprinde poezia — unul singur (versul 11) se suprapune aidoma schemei teoretice ideale :

Şi fáţa meá în lácrimi | pe fáţa tá s-o pléc...
⏑ ⏓⏑ ⏓ ⏑ ⏓⏑ | ⏑ ⏓⏑ ⏓ ⏑ ⏓

Un aspect metric mai apropiat de tipul iambic pur prezintă emistihul al doilea al versurilor, unde formula ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ se întîlnește de 7 ori (vv. 1, 2, 3, 5, 8, 10, 11), în timp ce, în primul emistih, schema corespunzătoare ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ne întîmpină numai de 4 ori (vv. 11, 14, 15, 16). Faptul se explică prin aglomerarea cuvintelor lungi — cuprinzînd, în suită, mai multe silabe neaccentuate — mai cu seamă în primul emistih. Dacă alcătuim o statistică a cuvintelor de 4 silabe și le repartizăm pe emistihuri, constatăm că — din totalul de 9, cîte cuprinde

întreaga poezie — 7 (*valurile*, v. 1; *străvezie*, v. 3; *întorcîndu-ți*, v. 7; *fericirii*, v. 8; *amintire*, v. 18; *friguroasă*, v. 13; *valurile*, v. 20) populează primul emistih și numai 2 (*duioaselor*, v. 4; *negurile* v. 16) pe cel de-al doilea. Formula metrică a unor asemenea cuvinte este de tip *peonic*, comportînd, așadar, o suită de 2 sau chiar de 3 silabe neaccentuate [de exemplu: *válurile, négurile* (⏑ ⏑ ⏑ –); *duioáselor* (⏑ – ⏑ ⏑); *întorcíndu-ți, fericírii, friguroásă, amintíre* (⏑ ⏑ – ⏑)].

Dimpotrivă, cuvintele scurte, de una sau două silabe — cu conținut noțional sau simple unelte gramaticale —, ușor de încadrat într-o succesiune iambică pură, se găsesc în număr ceva mai mare în emistihul al doilea, cu toate că acesta are, față de primul, o silabă mai puțin. Astfel, din totalul de 82 de monosilabe, 49 apar în al doilea emistih, și numai 33 în primul.

Pe strofe, raportul este, de fiecare dată, favorabil celui de-al doilea emistih (strofa I: 16/10; strofa a II-a: 17/11; strofa a III-a: 16/12). Este semnificativ că, din cele 11 emistihuri iambice pure ale poeziei, 8 sînt alcătuite numai din cuvinte mono- sau bisilabice, și numai 3 cuprind și cuvinte de mai mult de 2 silabe. În asemenea emistihuri frecvența maximă este însă a monosilabelor. În exemplele care urmează, din totalul de 5 cuvinte, cîte numără emistihurile respective — reprezentînd ambele succesiuni iambice pure — 4 sînt monosilabe și numai cîte unul, bisilab, respectiv trisilab *(pierdut, aievea): mă uit pierdut și plîng* (v. 8); *dar vai, un chip aievea"* (v. 15).

Dacă ne referim acum la conținutul lexico-gramatical al monosilabelor, putem face o constatare interesantă, și anume că monosilabele cu pondere semantică — substantive, adjective, verbe — apar mai cu seamă în partea a doua a versurilor, unde prezența lor este masivă (*lung, ceri, stea, stîng, uit, plîng, rump, scump, plec, sîn, țin, treci, reci*, etc.). În primul emistih, monosilabele sînt, cu excepția unui singur vers (15), unelte gramaticale, sau, în cel mai bun caz, diferite forme pronominale. Cum ritmul, datorită numeroaselor substituiri, este mai trepidant în prima parte a versurilor, domolindu-se către sfîrșit, monosilabele din al doilea emistih — bogate în conținut logico-afectiv — sînt valorificate cu ajutorul unui tempo mai lent. De-a lungul unui mare număr de versuri (7—17) ele se află, de altfel, în poziție finală și

accentuată, asigurînd rima masculină, ceea ce contribuie substanțial la reliefarea lor. Multe dintre ele au o rezonanță adîncă și un ecou prelung datorită poziției nazale a unor vocale închise *(ú,í)*: *stîng, plîng, rump, scump, sîn, țin.*

Revenind acum la schema inițială și examinînd substituirile și abaterile față de formula iambică ideală, desprindem constatarea că ele reflectă, cu destulă fidelitate, curba emoției poetice, lesne de identificat de-a lungul întregii poezii. Supunîndu-se unei anumite regularități, unei anumite simetrii în prima strofă, substituirile se diversifică în a doua, redobîndind o oarecare stabilitate abia către sfîrșit. Or, strofa a doua constituie tocmai miezul poeziei, unde sentimentele se dezlănțuie cu o intensitate copleșitoare, într-o serie de propoziții grele de conținut emoțional, ale căror verbe-predicat se află, fără excepție, la același mod, conjunctivul. În patru din cele șase propoziții, predicatul — exprimat prin forme flexionare monosilabe — ocupă ultima silabă a versului *(rump, plec, -nec, țin)*, la rimă, și numai unul *(ridic)* se află în primul emistih.

Așadar prima strofă prezintă, în ceea ce privește substituirile, un aspect destul de regulat (vezi schema de mai sus).

În primul emistih, substituirile (⏑ ⏑ în loc de ⏑ ⏓) afectează cu regularitate, în 7 din 8 cazuri, cel de-al doilea iamb. De fiecare dată silabele accentuate vor fi, prin urmare, a doua și a șasea (⏑ ⏓ ⏑⏑⏑ ⏓ ⏑):

Din vá-lu-ri-le vré-mii...
1 2 3 4 5 6 7

Excepție face versul al șaptelea, în al cărui prim emistih silabele accentuate sînt a patra și a șasea cu observația că și a doua silabă comportă un slab accent secundar: „Și *în*torcîndu-și fața".

Emistihul al doilea se prezintă, în această primă strofă, foarte apropiat de schema ideală: în 5 din cele 8 versuri (1, 2, 3, 5, 8) el este constituit din iambi puri (⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓), iar în celelalte trei (4, 6, 7) regăsim, adăogînd silaba finală atonă, formula dominantă în primul emistih (⏑ ⏓ ⏑⏑⏑ ⏓ ⏑).

Frecvența și acumularea în suită a morelor[1] neaccentuate în aceeași poziție — adică în silabele 3, 4, 5 — dau ritmului acestei

[1] Folosesc termenul *moră* în sensul de „silabă metrică", fără valoarea cantitativă pe care o avea în versificația antică.

strofe o deosebită armonie și fluență. Pot fi astfel desprinse unități sintactice perfecte, ample, de o structură metrică identică, ocupînd aceeași poziție în interiorul primului emistih (⏊ ◡◡◡ ⏊ ◡) :

válurile vrémii (v. 1)
brățele de mármur (v. 2)
fáța străvezíe (v. 3)
zîmbetul tău dúlce (v. 8)

Asemenea grupuri metrice unitare, bazate pe o unitate sintactică, ne întîmpină și în restul poeziei, însă mai rar :

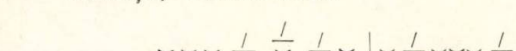
mína friguroásă (v. 15)
trísta amintíre (v. 18)
válurile vrémii (v. 20)

În strofa a doua, însă, rețeaua substituirilor se destramă paralel cu tulburarea lăuntrică (⏊ ◡ ◡ ◡ ⏊ ◡).

Strofa debutează cu o silabă puternic accentuată *(cúm)*, capabilă să întunece, pentru moment, ritmul iambic, care se reorganizează însă ulterior. Versul al doilea începe tumultuos printr-un șirag de trei silabe neaccentuate, dar se domolește în emistihul secund, care reia — amplificînd-o *(iubite înger scump)* — formula apelativă din primul vers al întregii poezii *(iubita mea, răsai)*. Ritmul, constituit din iambi puri, este aci mai lent; pare că poetul zăbovește dinadins asupra fiecărui cuvînt, asupra fiecărei silabe desfătîndu-și, la murmurul lor, auzul. Suita iambilor continuă în întreg versul al treilea, care, situat la mijlocul poeziei, are o structură iambică perfectă, sugerînd prin acest „andante" efemerul popas în aparenta regăsire. Limpezit pentru o clipă, ritmul se complică iarăși în versurile următoare, într-o mreajă de substituiri, a căror instabilitate o urmăresc pe cea a sentimentului, exprimînd șubrezenia unor încercări menite să dea viață nălucirii. În prima parte a ultimului vers al strofei, iambii se reorganizează, cadența se rărește, vocalele accentuate se aliniază la același nivel maxim de deschidere *(oá, ái, oá)*, lăsînd răgaz cuvintelor să-și distileze dulceața *(aproápe, mái aproápe)*.

Există, în strofa a treia, o anumită tendință de stabilizare a ritmului, ilustrată prin revenirea puternică la tipul metric dominant : ◡ ⏊ ◡◡◡ ⏊ (◡). Se pot, totodată, identifica trei momente care dezagregă ritmul iambic — bazat pe alternarea

silabelor neaccentuate cu cele accentuate — prilejuind apariția alături a două silabe accentuate. Aceste zvîcniri în fluxul ritmic, departe de a fi stridente, coincid perfect cu valurile emoției, sau, lingvistic vorbind, cu accentele frazelor respective : „Dar, vai, un chip aievea *nú* ești..." (v. 15) ; „De mă găsesc iár singur..." (v. 17) ; „Din valurile vremii *nú* pot să te cuprind" (v. 20). Schema teoretică este profund contrariată, prin faptul că, în ea, cele trei cuvinte monosilabe (*nú, iár, nú*), purtătoare ale accentului frazei, ar trebui să cadă, de fiecare dată, în poziție neaccentuată, așadar în coliziune cu altă sau alte silabe accentuate. Schema reală a celui de al treilea vers al strofei devine, în asemenea condiții, următoarea :



În ceea ce privește adverbul negativ *(nu)*, vrednică de luare aminte este și poziția lui imediat după cezură, perfect identică în primul și ultimul vers al strofei.

O întreagă țesătură de aliterații consolidează armătura sonoră a poeziei. „Chenarul" îl constituie aliterația constrictivă *v...v* în același grup sintactic, în primul și ultimul vers : „Din *v*alurile *v*remii..."

Puterea evocatoare a frecvenței acestui sunet — bineînțeles în legătură cu conținutul — este valorificată de Eminescu și în versul refren din postuma *Dintre sute de catarge...* : „*V*alurile, *v*înturile".

Versul al doilea este, în întregime, împodobit cu o adevărată horbotă de aliterații, realizată cu ajutorul tuturor consoanelor bilabiale *(b, m, p)* :

Cu *b*rațele de *m*ar*m*ur, cu *p*ărul lung *b*ălai [...]

Spicuiesc în continuare :

[...] umbra *d*uioaselor *d*ureri [...]
[...] tu *m*îngîi ochii *m*ei [...]
[...] mă uit *p*ierdut și *p*lîng [...]
[...] *n*oianul de *n*eguri [...] etc.

Armonia care rezultă de pe urma aliterațiilor este uneori amplificată cu ajutorul „acordării" vocalelor sub accent.

Aliterația *n...n* este, de pildă, dublată și încadrată de armonizarea la distanță a vocalelor accentuate *ú...ú* :

Cúm oare din noianul de neguri să te rúmp [...]

Există, apoi, emistihuri sau chiar versuri — deosebit de armonioase — caracterizate prin frecvența, sub accent, a aceleiași vocale sau a unor vocale apropiate ca grad de deschidere. Iată-le, în ordinea apariției :

Cu brățele de mármur[...];
[...] fața álbei ceri[...];

[...] mă úit pierdút și plíng;
Și fáța meá în lácrimi pe fáța tá s-o pléc;

Și mína friguroasă s-o încălzesc la sín;

Aproápe, mai aproápe, pe ínima-mi s-o țín;
[...] nu ești, astfél de tréci
Și umbra ta se piérde în négurile réci;

În trísta amintíre a vísului frumos;
[...] úmbra ta dúlce...

Altundeva vocalele sub accent devin din ce în ce mai închise, iar cuvintele din ce în ce mai scurte (3 + 2 + 1), parcă îngustînd zările speranței [1] :

... iubíte ínger scúmp...

Poate fi, în sfîrșit, identificată și o armonie vocalică la distanță : vocala accentuată a primului iamb este, în fiecare strofă, aceeași *(á)* și se caracterizează prin deschidere maximă : „Din válurile"; „Cum *oáre...*"; „Dar *vái...*" Dimpotrivă, în ultimul iamb al fiecărei strofe, vocala accentuată este, întotdeauna, foarte închisă *(í, ú)* : „și plíng", „s-o țín", „cuprínd".

Deși situate la distanță, dată fiind importanța poziției pe care o dețin, sunetele menționate își răspund și se organizează într-o simetrie vrednică de luare-aminte.

Nu este lipsit de interes, în această privință, un succint examen al variantelor. Ele ne arată, într-adevăr, că păienjenișul

[1] Cifrele din paranteză indică numărul silabelor : 3 = *iubíte*, 2 = *ínger*, 1 = *scump*.

fin al aliteraţiilor s-a urzit destul de lent, desăvîrşindu-se abia în ultima formă a poeziei. Însăşi închegarea imaginii centrale : *din valurile vremii*, presupune o fază anterioară *din valuri de aduceri aminte* — în care aliteraţia consonantică *(v...v)*, specific eminesciană, nu se constituise încă. Motivul esenţial al substituirii nu va fi fost, fără îndoială, aliteraţia, ci calitatea imaginii (valurile vremii), mai ales că Eminescu reţinuse, în *Departe sunt de tine*, locuţiunea substantivală *aducerile-aminte* :

Aducerile-aminte pe suflet cad în picuri,
Redeşteptînd în faţă-mi trecutele nimicuri.

O dată obţinută imaginea aliterativă a *valurilor vremii* [1], ea este repetată şi în ultimul vers, constituind adevăratul chenar al poeziei [2]. Din primul strat redacţional lipseau, de asemenea, şi alte cîteva aliteraţii. Reţin doar două exemple : *noianul de neguri* suna, originar, *noianul de gînduri* (aşadar *n... n* < *n...g*), iar emistihul *mă uit pierdut şi plîng* provine din *mă uit uimit şi plîng, mă oglindesc plîngînd.*

Scrupulele de ordin eufonic şi-au spus şi ele cuvîntul. Versul : „În ochii fericirii mă uit pierdut şi plîng" a sunat pînă la ultima variantă : „În ochii fericiri-mi mă uit..." Este în afară de orice îndoială că ciocnirea grupurilor *-mi, mă,* cu efect cacofonic, a determinat, în ultima instanţă, eliminarea formei pronominale în dativ *(-mi)*.

Faptele de ordin strict *stilistic* aduc şi ele contribuţia lor la valorificarea conţinutului. Unul din sentimentele pe care se reazemă întreaga poezie este acela de dilatare subiectivă a timpului. Senzaţia pregnantă a timpului enorm este redată de poet prin procedee stilistice de o uimitoare varietate, printre care voi aminti, în primul rînd, structura imaginilor şi a metaforelor.

Întinderea necuprinsă a mării *(valurile vremii)*, învolburarea, desfiinţînd limita în spaţiu, a negurilor *(noianul de neguri)*, estomparea, de-a lungul timpului, a suferinţei înseşi (umbra *duioaselor dureri*), sînt, fără îndoială, imagini admirabile, înrudite ca structură şi capabile să stîrnească reprezentarea unui trecut resimţit, în planul subiectivităţii, ca foarte îndepărtat. Împleti-

[1] Într-o altă variantă, aliteraţia este extinsă : „Din valurile vremii vedeam cum lin răsai".

[2] În stadiul cel mai vechi de elaborare a poeziei, imaginea *valuri de aduceri aminte* apărea o singură dată, în primul vers.

tura moale a aliterațiilor (*valurile vremii*; *noianul de neguri*; *duioaselor dureri*) creează, și ea, impresia unei melodii tărăgănate, izvorînd din adîncuri.

În forma embrionară a poeziei, această impresie era mult mai diluată, atît prin absența aliterațiilor, cît, mai ales, prin faptul că imaginile aveau un caracter mai particular, mai puțin cuprinzător : *valurile de aduceri aminte, noianul de gînduri.*

Același sentiment îl zămislește imaginea iubitei, construită astfel încît să întrețină, obsedant, sugestia morții. Iubita are brațele de *marmur*, simbolizînd, bineînțeles, frumusețea statuară, dar și imobilitatea rece a neființei. Hyperion — „un mort frumos cu ochii vii" — este descris cu aceleași mijloace : „Din negru giulgi se desfășor/*Marmoreene brațe*".

În poezia noastră, constituirea emistihului cuprinzînd acest epitet metaforic („Cu brațele de *marmur*") s-a realizat lent, la capătul unui complicat proces selectiv, pe care îl învederează cercetarea variantelor.

Al doilea emistih — „cu părul lung, bălai" — s-a fixat relativ repede. Semnalăm numai înlocuirea cu epitetul *lung*, redînd bogăția, abundența, a posesivului *tău*, destul de șters, din primele variante, și cu prepoziția *cu*, a prepoziției inițiale *pe*, în funcție de modificările operate în context.

În primul emistih, variantele se pot rîndui în două categorii, după cum urmează :

1. Cu mîna ca zăpada;
   Cu mîna de zăpadă;
   Cu mînile la tîmple;
   Cu brațele-atîrnate;

2. Trecînd cu mîna rece;
   Și treci cu dreapta albă;
   Netezi c-o mînă tîmpla...

Poetul a înlocuit, așadar, *mînă* (respectiv : *dreaptă*) prin *brațe*, întrucît reprezentarea plastică pe care acest ultim termen o îngăduie este mai amplă : a renunțat la cuvintele din primul emistih *(trecînd, treci, netezi)*, care ar fi tulburat, prin detalii de mișcare, apariția armonioasă și solemnă a iubitei; a ajuns, aproape fatal, la epitetul *de marmur*, însumînd, la un nivel artistic superior, însușirile exprimate de epitetele anterioare : (mîna) *ca zăpada*,

de zăpadă, rece, (dreapta) *albă* și simbolizînd, totodată, desăvîrșirea plastică a statuii, care menține frumusețea dincolo de moarte. Sugestia morții este întreținută și cu ajutorul altor epitete sau comparații : „mîna *friguroasă*", „fața *străvezie ca fața albei ceri*" etc. Nu altfel este sugerată, în *Strigoii*, moartea lui Arald : „*Un obrăzar de ceară* părea că poartă el" ; „*Atît de albă*-i fața..."

Făptura evocată este inconsistentă, imaterială — o umbră doar — încît poetul încearcă inutil să o cuprindă cu brațele : „Zadarnic după umbra ta dulce le întind : / Din valurile vremii nu pot să te cuprind". Motivul aparține epopeii clasice, apare la Homer [1] și la Vergiliu [2], de unde, îmbibat de clasicism[3], Eminescu îl reține adaptîndu-l. De altfel, însăși imaginea inițială, a iubitei *răsărind din valurile vremii*, pare a fi tot o reminiscență din mitologia greco-romană, amintind de legenda Venerei Anadyomene, pe care poetul o și evocă direct în *Scrisoarea V* :

Ți-ar părea mai mîndră decît Venus Anadyomene...

Direcția ascendentă a mișcării exprimate de unele verbe („Din valurile vremii iubita mea *răsai*" ; „Să te *ridic* la pieptu-mi..."), strădania — trudnică și inutilă — pe care o implică altele („Cum oare... să te *rump*"), asociate cu imagini sugerînd imensitatea spațial-temporală *(valurile vremii, noianul de neguri)*, cu un fonetism discret arhaizant *(rump)*, contribuie și ele, într-o anumită măsură, la producerea și întreținerea impresiei de îndepărtare în timp, învederînd, totodată, bogăția inepuizabilă a resurselor stilistice de care dispune poetul pentru sublinierea expresivă a simțirii sale.

În legătură cu emistihul : „Să te ridic la pieptu-mi", mi se pare vrednic de luare-aminte faptul că el s-a cristalizat relativ tîrziu. Poetul a renunțat la verbul utilizat în primele variante („Și să te *strîng* la pieptu-mi" ; „Si să te *strîng* în brațe" etc.), în favoarea lui *ridic*, armonizînd, astfel, conținutul lexico-stilistic al celor trei verbe și legîndu-le între ele, și fonetic, prin identitatea sunetului inițial *(răsai, rump, ridic)*. Aliterația rezistă, în ciuda dis-

[1] *Od.*, 204 și urm. : „înduioșat, eu vrui să îmbrățișez sufletul mamei moarte și de trei ori mă repezii, dar de trei ori ea îmi scăpă din brațe ca o umbră ori ca un vis" (trad. E. Lovinescu).

[2] *Georg.*, IV, 499—501, cf. *Eneida*, II, 792—795 și VI, 700—703.

[3] Sînt cunoscute, de pildă, traducerile din odele *Către Mercur* (III, II) și *Către sclav* (I, 38) sau din *Epistola către Bulatius* (I, II) ale lui Horatius : v. Perpessicius, *Opere*, IV, pp. 400—404.

tanței dintre *răsai* și *rump*, datorită structurii asemănătoare a propozițiilor și, mai ales, pozițiilor absolut identice pe care amîndouă aceste verbe le ocupă, atît în vers, cît și în strofă.

Imaginea din primele versuri („Din valurile vremii, iubita mea, răsai / Cu brațele de marmur...") se impune însă atenției și prin faptul că este tipic eminesciană, bucurîndu-se de o frecvență demnă de reținut. Apariția iubitei — „de-o *marmoree* splendoare" [1] — înseninînd „puterea nopții" și viața lăuntrică a poetului [2], este adeseori evocată prin verbul metaforic *a răsări*, care iscă o serie întreagă de asocieri și creează imagini ce nu se lasă uitate :

Ș-o să-mi *răsai* ca o icoană
A pururi verginii Marii [...]

Din încreștirea albei rochii
Răsai ca marmura în loc [...]
(Atît de fragedă)

[...] *răsai* nainte-mi *ca marmura* de clară [...]
(Nu mă înțelegi)

De o structură și lexical asemănătoare este însă următorul pasaj, din *Sonete* (III), unde metafora răsăritului este mai pregnantă și mai apropiată de motivul din poemul nostru :

Puterea nopții blînd însenina-vei
Cu ochii mari și dătători de pace?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind — ca-n vis, așa vii!

Un alt sentiment de bază al poeziei este acela al unui regret intens, al unei dureri mistuitoare, exacerbate de însăși evocarea fericirii pierdute. Multe, originale și variate sînt, și în acest caz, procedeele folosite de Eminescu pentru a reliefa intensitatea trăirii sale. Poetul caută, de pildă, să-și plăsmuiască iluzia *intimității*, pe care o întreține frecvența, puțin obișnuită, a formelor pronominale (personale și posesive) de persoana I și a II-a : „iubita *mea*" ; „zîmbetul *tău* dulce" ; „*tu* mîngîi ochii *mei*" ; „întorcîndu-*ți* fața spre umărul *tău* stîng" ; „să *te* rump" ; „să *te* ridic la pieptu-*mi*" ; „Fața *mea* în lacrimi pe fața *ta* s-o plec" ; „suflarea să *ți*-o-nec" ;

[1] *Memento mori.*
[2] „Căci tu înseninezi mereu / Viața sufletului meu..." *(De ce nu-mi vii...)*

„inima-*mi*" ;„Umbra *ta*" ; „umbra *ta* dulce" ; „nu pot să *te* cuprind". Puzderia aceasta de forme pronominale sugerează un mic univers de întîmplări și amintiri comune, și evocă atmosfera familiară, de caldă intimitate, a iubirii care își ajunge sieși („Cu zîmbetul *tău* dulce *tu* mîngîi ochii *mei*"). Prin contrast, faptul amintește, în planul fericirii reale, idila din *Sara pe deal*: „Sub un salcîm, dragă, m-aștepți *tu pe mine*".

Forța imaginilor corespunde cu intensitatea sentimentelor. Din *noianul de neguri* poetul ar dori să-și *smulgă* iubita („să te *rump*"), iar patetismul durerii neputincioase este amplificat de o interogație intensivă („Cum oare..."), care — așa cum am văzut — dezagregă, pentru moment, ritmul dominant iambic, prin coliziunea a două silabe accentuate. Sărutările poetului sînt *aprinse*, el vrea, prin ele, să *înece* suflarea iubitei („Cu sărutări *aprinse* suflarea să ți-o-*nec*").

Componentele propoziției sînt meșteșugit dispuse, contribuind, prin aceasta, la realizarea sentimentului amintit.

Dizlocările operate de poet modifică repartizarea și intensitatea accentelor și a pauzelor, creînd puternice denivelări de intonație. Ponderea afectivă a negației — situată după numele predicativ și înainte de copulă („...un chip aievea *nú* ești...") — sporește considerabil sub apăsarea accentului frazei, iar adverbul *zadarnic* — termen-cheie al poemului — situat în fruntea unei propoziții („*Zadarnic* după umbra ta dulce le întind") și împovărat cu un puternic accent, care lovește o silabă foarte deschisă (*-dár-*), stîrnește în conștiință un răsunet amplu și stăruitor. *Zadarnic* face pereche, ca poziție în vers și în strofă și ca forță expresivă, cu *aproape*, din finalul strofei precedente :

> Și mîna friguroasă s-o încălzesc la sîn
> Aproape, mai aproape, pe inima-mi s-o țin...

Topica firească a circumstanțialului de loc, folosită în versul anterior („... s-o încălzesc la sîn"), este abandonată, în favoarea ordinii afective a cuvintelor. De data aceasta circumstanțialul de loc *(aproape)*, repetat la gradul comparativ *(mai aproape)*, premerge verbului său, ocupînd — cu ajutorul repetiției — un emistih întreg și constituind, împreună cu un al treilea complement circumstanțial *(pe inima-mi)*, care îl precizează, o admirabilă gradație ascendentă. Repetiția pune în valoare deschi-

derea maximă a vocalei accentuate (aproápe mái aproápe), creînd o sonoritate vastă și luminoasă, în acord cu conținutul cuvîntului, gîtuită însă, imediat după cezură, într-o suită de *i*. (pe *ínima-mí* s-o *țín*).

Puterea evocatoare a acestor dislocări cheamă stăruitor în minte atît de înruditul — ca structură sintactică și ca valoare stilistică — vers-refren din *O mamă* : „*Mereu* va plînge apa, noi vom dormi *mereu*".

Toată această discuție ne explică de ce poetul a renunțat, deși foarte tîrziu, la forma anterioară a acestui vers, care a rezistat pînă în ultima variantă :

Și mîna friguroasă s-o încălzesc la sîn
Pe inima-mi ținînd-o cînd ție mă închin.

Structura frazei este — prin simplitatea ei — adecvată conținutului de idei și sentimente, care se cer exprimate direct și spontan. Limbajul poetic recurge, în asemenea situații, la fraza formată prin juxtapunere, ocolind — pe cît e, bineînțeles, cu putință — raportul de subordonare, bazat pe precizarea stringentă a relațiilor logice — adeseori complicate și rigide — dintre propoziții. Remarcabilă este, din punctul acesta de vedere, strofa a doua, alcătuită din șase propoziții, care — așa cum s-a văzut — se suprapun fiecare cîte unui vers, consfințind acordul unităților metrice cu cele sintactice. Raporturile de dependență, existente între unele din ele, de pildă cel de finalitate, în care se află propoziția a patra („Cu sărutări aprinse..."), față de cea imediat anterioară („Și fața mea în lacrimi..."), sînt cu totul estompate; construirea identică — cu conjunctivul — a tuturor celor șase propoziții dă impresia că ele alcătuiesc, laolaltă, un mănunchi de principale al căror sens interogativ este marcat — o singură dată, dar foarte puternic — la începutul strofei („Cum oare..."). Nuanța finală a propoziției în discuție — ușor identificabilă în alt context datorită conjuncției *să* — se subțiază cu totul aci, prin angrenarea propoziției într-un ansamblu de principale, ale căror predicate sînt, toate, la modul conjunctiv. Indicele diferențial *(să)* dispărînd sau, mai bine zis, încetînd de a mai funcționa ca o conjuncție și rămînînd doar un semn al conjunctivului, propoziția respectivă dobîndește, în contextul frazei, toate apa-

rențele unei principale. Trebuie să adaog că, pe parcursul strofei, datorită amploarei frazei, sensul *interogativ* — cu toată forța interogației inițiale („Cum oare..."), pălește, făcînd loc — în ciuda modului, care rămîne mereu conjunctivul — unei nuanțe *optative* din ce în ce mai pregnante. Din pricina desfășurării ample a frazei, particulele întrebătoare de la început pierd „controlul" asupra ultimelor propoziții — dovadă inutilitatea și, deci, absența, la sfîrșitul strofei, a semnului de punctuație corespunzător (?), care existase, totuși, pînă în ultima variantă („Pe inimă-mi ținînd-o cînd ție mă închin?").

Apariția, în două rînduri, a conjuncției coordonatoare *și* („*Și* fața mea în lacrimi pe fața ta s-o plec..."; „*Și* mîna friguroasă s-o încălzesc la sîn") are, de asemenea, un rol stilistic, marcînd învolburarea reprezentărilor, care nu se mai ierarhizează și nu se mai pot rîndui succesiv, ci năpădesc, aproape concomitent, sensibilitatea poetului.

Subordonarea este, și în restul poeziei, foarte rară, iar atunci cînd nu poate fi nicicum ocolită, exprimarea raportului de dependență se face vag, recurgîndu-se la conjuncția cu funcții multiple, ca, de pildă, în cazul consecutivei: „*De* mă găsesc iar singur...", introdusă, cum se vede, prin *de*, ca în aspectul popular al limbii. Aceeași conjuncție, cu o valoare sintactică destul de difuză, înlocuiește, în versul 15, o conjuncție sau locuțiune conjuncțională greoaie *(dacă, de vreme ce)*: „... un chip aievea nu ești, astfel *de* treci". Alteori, însă, exprimarea raportului de dependență este pur și simplu omisă. Iată, de exemplu, ultimele două versuri:

> Zadarnic după umbra ta dulce le întind:
> Din valurile vremii nu pot să te cuprind.

Fără îndoială, propoziția a doua *motivează* acțiunea din prima, arătînd, cu alte cuvinte, *de ce* ea este zadarnică.

Exprimată complet, fraza ar fi sunat cam așa: Zadarnic le întind, *căci*, oricît le-aș întinde, tot nu pot să te cuprind.

Poetul recurge însă la o formulă sintactică mult mai densă — aceea a juxtapunerii — interpunînd totuși propozițiilor un semn de punctuație mai ferm (:), menit să umple, cu o pauză grea de semnificații, golul sintactic creat de absența elementului joncțional.

Cercetarea variantelor se dovedește, și de data aceasta, interesantă și instructivă. Linia sobră a frazei nu a fost obținută de poet dintr-o dată, ci după tot felul de dibuiri și căutări, menite să creeze unități sintactice armonioase și organice. Pentru a realiza o astfel de unitate, perfect articulată lăuntric, poetul renunță, în finalul strofei a doua, la forma anterioară a ultimului vers. („Pe inima-mi ținînd-o cînd ție mă închin?"), de trei ori distonantă față de celelalte cinci propoziții — versuri ale frazei și ale strofei. Într-adevăr, prezența unei forme gerunziale *(ținînd)*, a unei subordonate temporale *(cînd ție mă închin)* și a modului indicativ *(mă închin)* ar fi împleticit mersul suplu al frazei, ar fi frînt, tocmai în final, linia ei armonioasă și pură.

Un proces analog se efectuează la sfîrșitul poeziei. Pînă în ultima variantă, versul final sunase: „Din valurile vremii, cum fugi, să te cuprind", avînd, prin urmare, o structură sintactică destul de complicată. Linia emoțională a poeziei atingea astfel nivelul său maxim în penultimul vers („Zadarnic după umbra ta dulce le întind"), față de care versul final reprezenta, în forma amintită mai sus, o cădere. A fost deci nevoie ca poetul să refacă versul, limpezindu-i structura lăuntrică prin eliminarea rigorilor subordonării, izolîndu-l printr-o pauză fermă, marcată și grafic (:), și angrenîndu-l, împreună cu primul vers al poeziei, într-o splendidă antiteză.

De altfel, un procedeu artistic fundamental, identificabil în întregul poem, dar îmbrăcînd forme discrete și subtile, este tocmai *contrastul*. Aspecte caracteristice ale contrastului se întîlnesc la Eminescu încă din primele perioade ale creației sale. Tipic este, în acest sens, poemul *Epigonii*. Titlurile altor poeme, apărute cam în aceeași epocă sau, în orice caz, la răstimpuri scurte, sînt deosebit de grăitoare: *Veneră și Madonă, Înger și demon, Împărat și proletar* etc.

În poemul *Din valurile vremii*, la limita dintre strofele a doua și a treia, trecerea din zona iluziei în aceea a deznădejdii este marcată cu ajutorul conjuncției adversative *dar*, însoțită, imediat, de interjecția *vai* — care răstoarnă șubreda înfiripare a speranței și curmă încercarea prelungită de a trăi în ficțiune. Notabil este și vocalismul comun al celor două monosilabe *(a...á)* precum și puternica cezură afectivă care urmează, multiplicînd, prin pauză, ecoul durerii.

Același efect stilistic, de *răsturnare* a planurilor afective, îl obține poetul, recurgînd la procedee sintactice asemănătoare, în *Despărțire*, unde — după sumbrul tablou al propriei extincții — el creionează, în patru versuri, chipul copilei „în floare, ca luna lui April". Contrastul, deosebit de puternic, este realizat cu ajutorul conjuncției adversative *ci* („*Ci* tu rămîi în floare..."), iar intensitatea lui crește datorită pauzei, marcată vizual prin spațiul alb, care izolează cele două tablouri.

În ceea ce privește întrebuințarea modurilor, strofele I și a III-a se opun celei de-a doua. Indicativul, folosit în prima strofă, cedează locul conjunctivului în cea de-a doua, pentru ca să reapară de-a lungul întregii strofe finale. În ambele cazuri, indicativul exprimă acțiuni reale — fie că e vorba de o iluzie trăită intens, ca în planul realității (strofa I), fie că e vorba de certitudinea amăgirii (strofa a III-a).

Strofa a doua contrastează, însă, cu celelalte prin întrebuințarea consecventă a modului conjunctiv, menit să nuanțeze — de-a lungul celor șase propoziții interogativ-exclamative — exprimarea unui conținut emoțional vibrant.

Alternarea modurilor de la o strofă la alta se face în strînsă legătură cu conținutul. Revenirea la indicativ, în strofa a III-a, are o semnificație stilistică de prim ordin, accentuînd contrastul menționat mai sus și marcînd, în cele din urmă, întoarcerea lucidă la realitate. Exprimarea reliefată a raportului adversativ prin conjuncția *dar*, interjecția și pauza care o urmează, alternanța modurilor constituie, așadar, în acest moment al poemului un cumul de procedee contrastante.

Într-o formă învăluită — dar nu mai puțin pregnantă — contrastul, sub aspectul unui raport adversativ latent, se stabilește și între primul și ultimul vers al întregului poem. Marea imensă — sugerînd timpul imens — își despică talazurile, dezvăluind imaginea evanescentă a iubitei, pentru ca apoi, după o clipă, să o recufunde, zădărnicind strădaniile de a statornici nălucirea ei firavă.

Din valurile vremii, iubita mea, răsai
. . . . . .
Din valurile vremii nu pot să te cuprind.

Spre deosebire de primele creații, caracterizate prin violența antitezelor, marele poet se mulțumește, de data aceasta, cu suges-

tia contrastului, netezind asperități și topind stridențe. Pare că înseși zvîcnirile simțirii sale se alină, la zîmbetul de aur al artei.

Analiza întreprinsă mai sus prilejuiește, între altele, două concluzii a căror formulare mi se pare utilă :

— Toate mijloacele artistice de care dispune poetul, tehnica versificației, procedeele fonetice și de stil sînt armonic închegate între ele și subordonate, în ansamblu, ideii poetice;

— Cristalizarea imaginii eminesciene — urmărită genetic, de-a lungul straturilor redacționale succesive — arată că poetul, departe de a elabora pur intuitiv, lupta cu îndîrjire pentru a supune și armoniza mijloacele de expresie.

Nobila lui strădanie, întru găsirea cuvîntului „ce exprimă adevărul", răsună prelung și pilduitor în conștiința generațiilor.

MIHAI ZAMFIR

UNELE OBSERVAȚII PRIVIND SINTAXA POETICĂ A LUI ALECSANDRI

Repetiția — în variatele ei forme — este o dominantă stilistică a epicii populare. Perioadele monorime cu forme fixe reprezintă elementul frapant pentru lectorul oricărei balade. Se repetă, în general, cuvinte din categorii gramaticale identice, caracterizări stereotipe sau formulări fixe. Toate aceste procedee sînt subordonate principiului estetic al amplificării, care, aflat la baza construcției baladelor, distinge genul ca atare din folclorul poetic în general (v. și Al. I. Amzulescu, *Introducere* la *Balade populare românești*, vol. I, Buc., E.P.L., 1964, p. 28). Amplificarea descinde direct din specificul oral al folclorului. Una din repetițiile cu funcție primordială este *refrenul*: dincolo de realizarea memorării, el structurează poezia, grupează în jurul său materialul divers, așa încît putem spune că reprezintă nucleul poemului, fragmentul cel mai persistent. Nu este de mirare că, în unele genuri conservatoare (descîntecele), refrenul este deseori o formulă criptică, posedînd un sens greu descifrabil.

Pe Alecsandri repetiția (mai ales sub forma refrenului, adică a repetării în diferite variante, în momentele cruciale ale poeziei, a acelorași cuvinte), ca principiu stilistic dominant în epica populară, îl va fi frapat încă de la începutul activității sale de culegător. În poeziile originale din primele volume, el a preluat tehnica refrenului. Vom urmări avatarurile acestui procedeu în creația lui Alecsandri, considerînd volumele *Doine*, *Lăcrămioare*, *Mărgăritărele*, *Pasteluri*, *Legende* și *Legende nouă*.[1]

Repetiția apare, majoritar, în formă de refren propriu-zis; culegînd balada *Bujor*, scriitorul observă, de exemplu, că poezia se structurează după versurile:

Frunză verde de negară / A ieșit Bujor în țară (*început*)
Frunză verde de negară / Pe Bujor mi-l duc prin țară (*mijloc*)
Frunză verde de negară / Bujor suie pe o scară (*final*);

[1] Ediția V. Alecsandri, *Poezii*, vol. I—II, ed. G.C. Nicolescu, Buc., E.S.P.L.A., 1955.

balada *Rada* după versurile:

La ce casă mare
Cu ferești în soare.

De aceea, și poezia originală *Ursiții* începe cu:

Colo-n vale, la fîntînă
Două fete spălau lînă

iar partea ultimă cu:

Cele fete la fîntînă
De-atunci nu mai spală lînă.

Alt procedeu, derivînd din repetare, este caracterizarea stereotipă a personajelor, procedeu prin excelență specific baladei. Păstorul din *Miorița* este, la fiecare apariție, însoțit de versurile:

Fețișoara lui
Spuma laptelui,
Mustăcioara lui
Spicul grîului,
Perișorul lui
Peana corbului,
Ochișorii lui
Mura cîmpului.

Eroii poeziei originale a lui Alecsandri au caracterizări stereotipe cu prilejul apariției lor. Făt-Frumos, din poezia *Baba Cloanța*, este asociat mereu cu versurile:

Ca pe-o floare te-oi căta
De diochi, de soarte rele
Și de șerpi te-oi descînta.

Versuri în forme fixe însoțesc apariția eroilor din *Maghiara*, iar în *Hoțul și domnița* este valorificat cel mai cunoscut refren popular, *frunză verde*. Procedeul însoțirii numelor de persoane sau de obiecte de caracterizări stereotipe poate fi urmărit perfect în primele două cicluri, adică în *Doine* și *Lăcrămioare*[1]. Tehnica refrenului este redusă la forma ei primară; ne aflăm în faza în care

[1] *Poezii*, ed. cit., vol. I, pp. 51–182.

Alecsandri stilizează grațios folclorul. Refrenul de origine populară se îmbină, însă, în volumele care urmează ciclului *Doinelor*, cu refrenul de origine cultă, adică cu repetarea mecanică, după fiecare strofă, a unei strofe de sine stătătoare. Procedeul poate fi remarcat în balade culte, inspirate din folclorul altor popoare *(El R'bîa)* : manierismul (cult) și refrenul popular coexistă. Nu putem observa vreo repartizare cronologică a unuia dintre procedeele amintite; refrenul „cult" există în poezii din *Doine* și *Lăcrămioare*, în *Mărgăritărele* din 1862 (v. poezia *Cîntecul Margaritei*), după cum și într-una din ultimele poezii ale lui Alecsandri, *Poiana fermecătoare*. („Căci acum e primăvară / Și e dulcea lună mai, / Cînd în sînuri și pe-afară / Tot e viață, tot e rai.")

Alecsandri încetățenește în poezia sa, începînd cu ciclul *Doinelor*, și un alt refren, izvorît dintr-o formă specifică de baladă. În *Dorul romîncei* :

Cît e ziuă, cît e noapte,
I-aș șopti cu blînde șoapte,
Cît e noapte, cît e zi,
Tot la sînu-mi l-aș păzi...

reprezintă simbioza paralelismului — procedeu-cheie în cele mai variate specii folclorice — cu refrenul. Paralelismul este prezent masiv în colecția populară *Alecsandri; Bujor* are cunoscutul fragment :

Ici în vale, la pîrîu,
Două fete spală grîu,
Bujor le ține de brîu.
Ici în vale, la fîntînă,
Două fete spală lînă,
Bujor le strînge de mînă.
Ici în valea lui Terinte,
Două fete culeg linte,
Bujor le scoate din minte...

iar *Miorița* :

Fluieraș de fag,
Mult zice cu drag.
Fluieraș de os,
Mult zice duios.

Fluieraș de soc,
Mult zice cu foc.

O fază ulterioară, de tratare mai creatoare a sugestiilor folclorice, reprezintă exemplele de repetare a aceluiași cuvînt în strofe diferite. Procedeul evidențiază un cuvînt-cheie al poeziei :

Sai pe creanga mea înaltă,
Dragă corbe, corbișor,
Vezi, în calea depărtată,
Nu-i zări vreun călător?
Călător cu punga plină
Și cu șal la gît legat...
(Cîntec haiducesc)

Aici, procedeul mai păstrează — vizibil — legătura cu balada, pentru ca, în poeziile de mai tîrziu, să fie prelucrat sistematic *(Hora Unirei, Dorul românței, Ce gîndești, O! Margarită!* etc., etc.). O formă îndepărtată de refren este rima perfectă, realizată de versul final al terțetelor unor poezii cu strofa special constituită în acest scop. Rima perfectă se realizează datorită unor cuvinte aparținînd aceleiași categorii gramaticale și puse la persoană, gen, număr, timp etc. identice. (V. prima strofă din poezia *Strigoiul.*)

Unele cuvinte aflate în rimă — în situația mai sus amintită — aparțin și aceluiași cîmp semantic, fapt care le dă, din nou, valoarea unor cuvinte-cheie. Termenii în rimă ce constituie puncte nodale în celelalte strofe, corespunzători primilor, sînt : *fluturînd / Blăstămînd; Zbura / Jura; pătruns / răspuns* (participiu); *desfundat / depărtat* etc. *Ceasul rău* ilustrează și mai bine afirmația : după prima strofă („Pe cel deal, pe coaste / Trece-o mîndră oaste, / Oaste de români, / Toți voinici de frunte, / Care merg să-nfrunte, / Oarde de păgîni"), rimele de care am amintit se realizează în următoarele cuvinte din strofele următoare : *privesc / jălesc; costiș / stăjeriș; eu / meu; cobor / omor* (verb); *foc / noroc; grăbesc / iubesc; dușman / căpitan* etc.

Alături de refrenul care — după cum vedem — suferă transformări felurite, mai ales în primele volume, un alt element specific al poeziei lui Alecsandri se impune treptat : este vorba de

structura binară a poeziilor, în sensul cel mai larg. Multe poezii sînt dialogate sau reprezintă două intervenții verbale, strofa se împarte — logic și gramatical — în două părți distincte, echilibrul frazei se realizează prin repartizarea egală, în cadrul strofei, a părților principale și secundare ale propoziției. Cu un cuvînt, rețeaua binară a structurat hotărît inspirația lui Alecsandri.

N-am putea spune că între frecvența „refrenului" sub variate forme, în primele volume, și obsesia binară nu există nici o legătură. Din contră, unele poezii par să marcheze etape intermediare. În *Groza*, apariția verbală a poporului adunat se produce în două strofe simetrice, care deschid și închid poezia. Producțiile lui Alecsandri din primele volume au, în general, o construcție binară și aprox. 1/3 din ele cuprind un dialog sau un monolog despărțit tipografic în două. Deseori, cele două părți sînt marcate de către rimă : *Sora și hoțul*, în prima parte — plîngerea fetei—are rima *a b a b*, pentru ca ea să se modifice în partea a doua — consolarea haiducului—în *a b b a*. *Vezi tu vulturul*, din volumul al doilea, are fiecare strofă constituită pe principiul binar :

Vezi tu vulturul falnic, o! scumpa mea iubită,
Cum saltă, se ridică și zboară către nori!?
Așa sufletu-mi vesel în fața ta slăvită
Se-nalță către ceruri, plutind în dulci fiori.

Vezi, printr-a nopții stele, ce rază luminoasă
Revarsă-n a sa cale luceafărul ceresc...
Așa cînd vii, iubito, cu inima voioasă
De gingașă simțire așa ochii-mi lucesc.

Vezi introduce aici obligatoriu o frază interogativă, cuprinzînd două versuri, și legată semantic de cea care va urma prin *Așa*.

Regularitatea se observă și în *Cîntic de fericire*, din același volum; aici strofa de șase versuri este alcătuită din două fraze, ocupînd fiecare, întotdeauna, 3 versuri. Exemplele s-ar putea înmulți ușor. Rezultă o regularitate obositoare, care face ca, după lectura primei secvențe, să se reducă la minimum imprevizibilul schemei sintactice. Am ales exemple din primele 3 volume citate inițial ; însă culmea acestei „tentații" o constituie volumul *Pasteluri*. În acest caz, simetria binară duce la geometrizarea sintaxei : fiecare poezie are patru strofe, fiecare strofă

este fragmentată — sintactic — în două sau patru unități. De aceea, o frază cuprinde unul sau două versuri. Nu există un singur exemplu în care strofa să fie fragmentată sintactic (în funcție de vers), după sistemul 3 + 1, nu 1 + 3. S-ar putea vorbi, ca de un reflex al aceleiași structuri binare, de modul în care își construiește Alecsandri comparațiile; în planul pur imagistic putem emite (începînd, mai ales, cu volumul al doilea) o regulă potrivit căreia cel de-al doilea termen al comparației se află întotdeauna în formulă binară — adică este compus dintr-un nume și un determinant, sau două nume cu doi determinanți. Dublarea formulei este o regulă pentru *Pasteluri*: aici, versul cuprinzînd comparația este structurat simetric față de cezură. Oferim cîteva exemple:

De cînd în lume gingașa fată
Zîmbea ca floarea de pe cîmpii...
(Crai nou)

V-ați stins într-o clipeală ca stele trecătoare
Ce las-un întuneric adînc în urma lor...
(Steluța)

Lumina lor iubită lucește lin în viață,
Precum un soare dulce în veci neasfințit...
(8 mart)

Deodat-un glas de înger, o sfîntă armonie,
Plutind ușor în aer ca vîntul ce adie...
(O noapte la țară)

Fumuri albe se ridică în văzduhul scînteios
Ca înaltele coloane unui templu maiestos...
(Miezul iernii)

Frunzele-i cad, zbor în aer, și de crengi se dezlipesc
Ca frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc...
(Sfîrșit de toamnă)

Valuri albe trec în zare, se așază-n lung troian,
Ca nisipurile dese din pustiul african...
(Viscolul)

Pasajele fundamentale din *Legende* și *Legende nouă* sînt constituite din juxtapuneri, din termeni cu aceeași valoare, alăturați. Ele au ceva din dezlănțuirea verbală a lui V. Hugo, din

euforia nestăpînită care atestă geniul numelor proprii (v. *Dumbrava Roşie*, cap. *Vizirul lui Albert* sau *Lupta*). Există, însă, fragmente în acest ultim sector poetic al lui Alecsandri în care versul hugolian este structurat binar, adică pasaje în care „vechea schemă" modifică „schema" legendelor. Am spus „modifică", din cauză că hexametrul hugolian triar (cu două cezuri, după fiecare două picioare) a căpătat o nouă formă — cea binară.

Cronologic, prima piesă care utilizează această tehnică este poezia ce deschide *Pastelurile*, anume *Serile la Mircești*. Exemple masive găsim însă în *Legende*: *Răzbunarea lui Statu-Palmă* are strofa următoare, căreia îi vom face schema elementelor nominale:

[Ca şi tine, zise grabnic Strîmbă-Lemne, ca şi tine]
Cîte lunci, păduri şi codri de cîntări şi de flori pline,
Cîte păsări vii, măiestre, şoimi şi pajuri năzdrăvane,
Păuni mîndri, fulgi de soare, dulci minuni aeriane,
Cîţi lei, pardoşi, căprioare, cerbi cu coarnele de aur,
Cuiburi de privighetoare, cuiburi scumpe de balaur,
Frunzi şi fructe, umbra dulce şi codreana armonie,
[Toate le-aş da Trestianei, de-ar voi a mea să fie.]

Dacă notăm prin *a* elementele nominale din fiecare vers şi prin *b* determinantul (adjectival sau substantival), obţinem o schemă a versului în care simetria ne frapează. Ea vizează atît versurile luate în parte (cazul 1), cît şi versurile-perechi (cazul 2); simetria poate fi observată, în acest caz, orizontal şi vertical:

cazul 1	*a a a*	*b b b*
	a b b	*a a b*
	a b a	*b a b* (*b*)
	a a a	*a b b*
	a b a	*b b*
	a a a	*b a b*

Poate şi mai elocvent ar fi un fragment din *Legenda ciocîrliei* (cazul 2):

De cînd erau ca iarba anticii codri deşi
Şi mici ca muşuroaie Carpaţii urieşi,
Şi văile propaste şi latele vîlcele
Ca pe o apă lină uşoare vălurele;

De cînd în lume lupii erau păstori de oi
Și urșii cu cimpoaie mînau cirezi de boi,
De cînd purta-n cosiţe Ileana Cosînzeană
O floare cîntătoare, o floare năzdrăvană,
N-a fost copilă-n viaţă mai dulce, mai aleasă,
Decît frumoasa Lia, fecioară-împărătească.

cazul 2	*b b*	*a b*	*a* + 3 *b*	}
	b b	*a b*	*a* + 3 *b*	}
	a b	*a b*	2 *a* + 2 *b*	}
	a b	*a b*	2 *a* + 2 *b*	}
	b a	*a b*	2 *a* + 2 *b*	}
	a b	*a b*	2 *a* + 2 *b*	}
	a	*a*	2 *a*	
	a b	*a b*	2 *a* + 2 *b*	
	a b	*b b*	*a* + 3 *b*	}
	a b	*b b*	*a* + 3 *b*	}

În formele refrenului sau în cele ale structurii duble, tiparul *binar* se dovedește specific lui Alecsandri de-a lungul întregii sale activități poetice. Acesta ordonează — uneori forțat — aproape orice formulare. Dincolo de rezultatele formale, el este mărturia unui echilibru interior, evident la autorul *Pastelurilor* : așezarea celui mai rebel vers romantic în tipare echilibrate reprezintă, în fond, originalitatea ultimă a lui Alecsandri. Lucrarea de față, prin raportările la sintaxa versului, a adus un argument în sprijinul afirmațiilor mai vechi despre *clasicismul* (am adăuga : de natură populară, în prima fază) al lui Vasile Alecsandri. În epocă, un Grigore Alexandrescu, cultivator de genuri specific clasice (epistola, satira, fabula) este totuși, structural, romantic. La Alecsandri este vorba, firește, de un clasicism formal, înțeles în sensul traducerii în expresie a unui prototip creator invariabil.

Mihaela Mancaș

RITMUL PROZEI LUI DIMITRIE ANGHEL. ANALIZĂ STILISTICĂ

Caracterul poetic al prozei lui Dimitrie Anghel a fost subliniat sau cel puțin amintit de toți cei care au studiat-o. Depreciată inițial [1], opera în proză a lui D. Anghel este recunoscută pentru prima oară ca o valoare de către N. Iorga, fără ca acesta să-și argumenteze afirmația. Pe baza criteriului nediferențierii între genurile literare, E. Lovinescu îl subestimează pe D. Anghel ca prozator, fiind totuși primul care încearcă să stabilească unele coordonate ale poeziei scriitorului printr-o analiză de text. [2] Situîndu-l pe linia lui Macedonski în ansamblul literaturii noastre, T. Vianu [3] a analizat principalele laturi ale contribuției lui D. Anghel la dezvoltarea prozei noastre literare. Varietatea și subtilitatea lexicului este considerată element esențial. T. Vianu subliniază utilizarea cu diverse funcții, în special umoristică, a neologismului: „Nimeni, în aceeași măsură cu Anghel, n-a scos din folosința neologismului mai multe valori ale fineței stilistice. Însemnătatea contribuției lui literare trebuie căutată în această direcție." [4] În sfîrșit, cea mai vastă cercetare asupra întregii opere a lui D. Anghel a întreprins-o Ș. Cioculescu [5]. Partea referitoare la analiza stilistică a prozei utilizează toate afirmațiile anterioare, aducînd totodată în discuție elemente noi, dintre care deosebit de importante ni se par analiza sintactică a frazei și legătura stabilită de autor între concepția poetică simbolistă a lui Anghel și apariția poemului în proză în opera sa.

În analiza care urmează am ales, pentru a demonstra caracterul poetic al prozei lui D. Anghel, ritmul.

[1] I. Trivale, *D. Anghel*, în *Noua revistă română*, 7–14 dec. 1914, p. 230 („... Anghel a fost parcă născut anume ca să creeze în poezia noastră genul anemic și hibrid al poemei în proză...").
[2] Cf. Ș. Cioculescu, *Dimitrie Anghel. Viața și opera*, Buc., 1945, pp. 105–106.
[3] *Arta prozatorilor români*, Buc., 1941, pp. 250–257.
[4] T. Vianu, *op. cit.*, p. 257.
[5] Ș. Cioculescu, *op. cit.*

Nu intenționăm să întreprindem decît o analiză pe text a diverselor varietăți de ritm în proza lui Anghel, analiză pe care o credem necesară în stabilirea valențelor poetice ale acestei opere [1]. Vom observa că ritmul se realizează sintactic prin procedee specifice poeziei, și nu prozei, cum ar fi antepunerea determinării, situarea sistematică a verbului la începutul sau la sfîrșitul frazei ș.a. Aceasta va permite formularea unor concluzii privitoare la proza poetică a lui Anghel.

A. Una dintre definițiile ritmului, care îl sintetizează într-o formulă, aparține lui P. Servien : „Ritmul este periodicitate percepută" [2]. Definiția privește ritmul exclusiv ca pe o succesiune de structuri sonore regulate. Ideea este dezvoltată într-o altă lucrare a aceluiași autor : „Vom numi adesea *ritmuri* (s.n. — M.M.) aceste structuri sonore [...] Aceasta înseamnă că analiza recunoaște întotdeauna aceste structuri sonore acolo unde urechea recunoaște ritmuri; și trebuie neapărat să existe între primul și al doilea fenomen relație de la cauză la efect" [3]. Pornind de la același principiu de bază, care consideră ritmul drept rezultat al unei periodicități, P.F. Baum [4] distinge și tratează separat analiza ritmului ca sunet de aceea a ritmului ca sintaxă. Diferența este numai de stadiu, căci rezultatul la care ajunge în analiza sintactică e o fază mai puțin avansată în realizarea ritmului : P.F. Baum susține că repetițiile și paralelismul sintactic sînt forme potențiale de ritm. Celelalte elemente ritmice pot să completeze imaginea, dar ceea ce trebuie accentuat este faptul că „o construcție paralelă, repetată în mod evident, e începutul ritmului prozei" [5].

Metoda lui Baum este, după părerea noastră, mai puțin indicată pentru a formula cu ajutorul ei o teorie a ritmului prozei unei limbi, engleza, așa cum procedează autorul lucrării citate. Ea poate fi însă folosită cu mult mai concludente rezultate într-o

[1] O analiză oarecum asemănătoare întreprinde I. Coteanu, în *Despre tehnica stilului la Mihail Sadoveanu*, în vol. *De la Varlaam la Sadoveanu*, București, E.S.P.L.A., 1958, pp. 462—480.

[2] P. Servien, *Essai sur mes rythmes toniques du français*, Paris, P.U.F., 1925, p. 13.

[3] P. Servien, *Lyrisme et structures sonores. Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliquées à « Atala» de Chateaubriand*, Paris, Boivin, 1930, p. 25.

[4] P.F. Baum, *The other harmony of prose. An essay in English prose rhythm*, Duke University Press, U.S.A., 1952, pp. 53—74.

[5] P.F. Baum, *op. cit.*, p. 60.

analiză mai restrînsă, a operei unui singur scriitor. Nu se pot trage concluzii hotărîtoare pentru o limbă din analiza unor fraze ritmate izolate, oricît de distanțați în timp și diferiți ar fi autorii lor, dar se poate în mod concludent caracteriza un singur scriitor pe baza analizei prin aceeași metodă, dacă procedeele luate în discuție au o frecvență destul de mare. Numai pentru acest motiv am folosit metoda de analiză sintactică indicată de Baum în lucrarea sa. Pentru analiza ritmurilor propriu-zise am recurs la sistemul mai riguros al lui P. Servien. Vom analiza într-o primă fază ritmul rezultat din construcția sintactică a frazei, paralelismele sintactice și repetițiile pe diverse planuri, pentru a trece apoi la analiza structurilor sonore. Cele două moduri de analiză nu demonstrează decît realizarea unei proze ritmate la două stadii diferite : paralelismele sintactice constituie un ritm potențial, mai puțin evident, iar analiza succesiunilor sonore regulate subliniază mai clar caracterul ritmat al unor părți din proza scriitorului.

Paralelismul sintactic se realizează la D. Anghel prin două procedee de bază : pe de o parte construcții sintactice simetrice (fraze în care se repetă același tip de propoziții) și pe de altă parte repetarea acelorași sintagme, propoziții sau fraze în același text.

Exemplul cel mai simplu de ritm realizat prin mijloace sintactice îl constituie fraza construită simetric, pe baza aceluiași tip de propoziție :

„Norodul acesta de hîrtioare mărunte, care vine și pleacă în toate părțile lumei, efemerele acestea care poartă atîtea efigii și simboluri pe ele, patratele de hîrtie pe care fantaziile cele mai bizare au zugrăvit un vis, hîrtioarele acestea minuscule, după care ai putea reconstitui o întreagă epopee de vesele și triste întîmplări, l-au fascinat numaidecît". *(Colecționarii, Povestea celor necăjiți,* p. 32.) [1] Simetria frazei este dată de propozițiile atributive, care determină fragmentele subiectului multiplu, despărțindu-le și situîndu-se în imediata lor apropiere. Se creează astfel un echilibru între părțile propoziției principale și determinantele lor atributive, accentuat de faptul că sînt introduse toate prin același pronume relativ, *care,* precedat sau nu de prepoziții.

Repetarea în același context a unor propoziții eliptice de predicat sugerează, în exemplul care urmează, o accentuare a

[1] D. Anghel, *Povestea celor necăjiți, fantazii și portrete,* Buc., s.a.

ritmului spre sfîrșitul frazei. Procedeu adesea întrebuințat de Anghel, construcția paralelă are trei termeni :

„Un penel nevăzut ca muiat în bunătate le îndulcește trăsăturile cele mai aspre; gura cu liniile cele mai amare capătă un zîmbet de blîndețe; ochii cei mai răi, străluciri de adorare; gesturile cele mai nestăpînite, înmlădieri de leagăn; glasul cel mai hursuz, inflexiuni mîngîietoare". *(Puteri ascunse, Povestea celor necăjiți*, p. 53.)

Spre deosebire de exemplele precedente, în care paralelismul sintactic era realizat cu ajutorul unui singur element, există în proza lui Anghel fraze în care efectul ritmic este dat de asociații mai greu de observat la prima vedere :

„Și acei ce poartă pe aripile lor diafane întunerecul, cît ține ziua, făcîndu-se una cu scoarța copacilor ori cu pulberea cenușie a drumurilor, încep să zboare și ei bătînd aerul, zdrențe de catifea și bucăți de mătase, cusuții cu fir și stropiții cu purpură, somnoroși întăi și nesiguri, mai vioi pe urmă și mai îndrăzneți, căutînd raza care cheamă și năluceste, nectarul care îmbată și dă viață". *(Fluturul morții, Oglinda fermecată*, p. 14.) [1]

Structura ritmică a textului este binară : sintagmele paralele sînt indicate prin legătura realizată cu ajutorul conjuncției *și*. Primul grup : „zdrențe de catifea și bucăți de mătase", are o structură sintactică identică a celor două părți : substantiv și atribut substantival prepozițional. Al doilea grup : „cusuții cu fir și stropiții cu purpură", se individualizează nu numai prin structura sintactică identică, ci și prin utilizarea substantivată și articulată a celor două participii. Celelalte două grupuri formează o structură mai unitară decît primele, căci se realizează în cadrul lor o gradație, dată de adverbul *întîi* în primul și *pe urmă* în al doilea („somnoroși *întăi*, și nesiguri, mai vioi *pe urmă* și mai îndrăzneți"), de trecerea de la pozitiv la comparativ a adjectivelor și de contrastul lexical, care se realizează între părțile respective ale sintagmelor *(somnoroși — mai vioi, nesiguri — mai îndrăzneți)*. Construcția simetrică se extinde și la subordonatele atributive din final, legate cîte două prin *și* atunci cînd determină același cuvînt : „[raza] care cheamă și năluceste, [nectarul] care îmbată și dă viață".

[1] D. Anghel, *Oglinda fermecată, fantazii...* Buc. *Flacăra*, 1911.

Ritmul întregii fraze este subliniat de faptul că toate aceste sintagme paralele sînt unități sonore, a căror individualitate este dată de semnele de punctuație despărțitoare. Structura ritmică binară este marcată de așezarea sintagmelor paralele în grupuri de cîte două.

Inversiunea poetică repetată sistematic într-o frază sau într-un text și situarea verbului la sfîrșitul propoziției, procedee sintactice adesea remarcate la Anghel, au în proza acestuia și funcția de a realiza efecte ritmice. Extinderea inversiunii poetice la proză a fost considerată de T. Vianu manierism poetic : „Inversiunea poetică (adjectivul înaintea substantivului), des întrebuințată de Anghel în scrierile pe care le analizăm aci, impresionează ca un efect de manierism poetic, prin care prozatorul continuă să sacrifice pe altarul formelor lirice ale exprimării" [1]. În afară de funcția stilistică de menținere a tonului liric și, după cum vom vedea, în strînsă legătură cu aceasta, inversiunea poetică este la Anghel și o sursă a ritmului :

„*Triste* cele trei note funebre ca rupte din inima umbrei *reveniră, jalnice* ca scăpate dintr-o urnă funerară, unde au dormit îndelung, *se redeșteptară. Sfioasă*, îndepărtata chemare de glorie *căută să se strecoare* iarăși, dar sunetele de fanfară muriră. *Deznădăjduite*, degetele *urniră* alte note..." (s.n.) *(Sonata lunii*, în *Oglinda fermecată*, p. 156.)

Ritmul fragmentului reprodus decurge din repetarea propozițiilor formate, fără excepție, după o schemă în care pe primul loc se află complementul de mod (sau element predicativ suplimentar), iar pe ultimul predicatul.

În aceeași ordine de idei trebuie să menționăm una dintre particularitățile interesante ale acestor poeme în proză: un anumit tip de paralelism sintactic domină în general o întreagă bucată, realizîndu-se astfel o remarcabilă unitate de stil, care apropie mult proza de poezie. *Mama*, de exemplu, este constituită ca unitate din punct de vedere stilistic, alături de alte procedee, prin utilizarea cu precădere, în construcții paralele, a adverbului, repetat pentru simetrie. Contrastul se stabilește și prin sensul lexical diferit al adverbelor celor mai frecvente *(acolo, de acolo, desigur, de bună seamă, de aci, fără de vreme, așa de puțin, așa de curînd)* și adverbul *abia* corelativ cu *parcă*, care apar o singură

[1] T. Vianu, *op. cit.*, p. 253, nota 1.

dată, în fraza finală, și contrastează cu celelalte prin lipsa de precizie. Alte poeme în proză au ca element de bază procedee al căror prim scop nu este realizarea ritmului : interogația și exclamația în *Povestea unui mușuroi*, prezentul ca timp al narației în *Ex voto*, repetarea pronumelui de persoana a II-a în *Tata* ș.a. Nu numai elementele ritmice contribuie deci la stabilirea unității stilistice, dar ele ocupă un loc important între procedeele utilizate cu acest scop. Antepunerea determinării față de determinat revine, în afară de *Sonata lunii*, și în *Cedrul*, aici generală atît pentru adjective, cît și pentru adverbe :

„*Majestos își înalță* fruntea, în ziua aceasta primăvăratecă și îndulcită de soare, *bătrînul cedru* din Grădina Plantelor și freamătă căutînd în zări *neagra dungă* a cocorilor, ce vin din țara lui. *Străin și singur visează* patriarhul la țara Libanului...

Cu zgomot va cădea schelăria de lemn și va putrezi în țară străină ; *înjosit va ajunge* splendidu-i trup, din care *netrebnice scînduri și grinzi* se vor face ; *zgomotoase vor suna* ferăstraiele împrăștiindu-i *alba pulbere*, care, ridicată poate de vînturi, va mai întoarce măcar o parcelă din el, în țara lui." (s.n.) *(Cedrul*, în *Oglinda fermecată*, pp. 65, 68.)

Ritmul prozei este determinat și de situarea verbului la sfîrșitul propoziției, mai ales în cazul unei fraze formate prin juxtapunere. Procedeul nu mai are nimic dintr-un manierism poetic, dacă privim utilizarea lui repetată în funcție de realizarea ritmului. Ș. Cioculescu observă că el nu e abuziv, ceea ce vine în sprijinul afirmației noastre. Ca și în cazul analizat precedent, numai unele bucăți în proză își datoresc ritmul acestei structuri a frazei *(Jertfa, Mama)* :

„Haine alese *avea* și podoabele după haine și după lumină și *le alegea* din grădină...

Din strat în strat, pași purtîndu-și umbra mînei albe peste flori, pe răvare *se aplecă*, de-a lungul ostreților *trecu*, dar nicăieri *nu găsi* pata de sînge ce-i trebuia. Spre stratul unde știa că-s trandafirii *merse*, căci forma aceasta *i se arăta* în minte, forma aceasta i-*ar fi trebuit*, trandafirul *ar fi mers* cu haina ei. Dar pe locurile acelea numai trandafirii albi *erau* pe lume și ei o pată de sînge *îi trebuia*...

Dumbrăvi și sihăstrii *au cercetat*, înșelătoare culori i-*au chemat* pretutindeni, amețitoare miresme i-*au făcut să năzuiască*

dar zadarnice toate *au fost*, căci așa floare nu se găsea nicăiri, și unul cîte unul s-a întors să-și mărturisească neputința." (s.n.) (*Jertfa*, în *Oglinda fermecată*, pp. 100—102.)

Finalul fragmentului citat se abate de la structura regulată a frazei de pînă atunci, topica devine normală. În felul acesta este mai evident ritmul din frazele precedente.

Am analizat pînă acum ritmul rezultat din regularitatea repetării anumitor construcții sintactice. Mai interesante sînt, însă, ritmurile rezultate din combinarea procedeelor amintite cu repetarea unor anumite sintagme sau fragmente de propoziții, într-un context mai restrîns sau mai larg. Se formează astfel într-o bucată de proză un laitmotiv, un fel de refren care o structurează, creîndu-i un ritm.

Procedeul utilizării laitmotivelor, deși se înscrie pe aceeași linie a realizării ritmurilor, se diferențiază de procedeele amintite pînă acum. Apariția în același scop a aceluiași fapt de stil în contexte de dimensiuni diferite are efecte stilistice variate, cu atît mai puternice cu cît contextul antrenat este mai larg. Repetarea unui întreg fragment, în contextul dezvoltat al unui poem, are un efect artistic sporit față de revenirea aceluiași cuvînt în contextul, mai redus, al unei fraze sau al unei propoziții. Se poate, deci, stabili o ierarhie chiar în cadrul paralelismelor sintactice, pe baza elementului care se repetă și a dimensiunilor contextului antrenat în construcția paralelă.

În *A patra parcă* repetiția nu se mărginește la o sintagmă; fragmente întregi de frază se repetă, însă cu o deplasare a epitetelor între substantivele determinate, de la o redactare la alta a frazei; în prima formă ele apar astfel:

„Harnice, *posomorîte și sinistre* torc cele trei surori *la lumina lividă a opaițului ce le luminează.*

Severă ține una în *mîna-i vestejită furca fatală* cu lîna albă și neagră *din care scapătă un fir de întuneric și altul de lumină;* cu luare-aminte învîrtește cealaltă fusul neastîmpărat, *pe care vine să se cercuiască firul;* implacabilă și nerăbdătoare așteaptă cea de a treia cu *ascuțita-i foarfecă* gata să întrerupă deșirul..."

În cea de a doua formă epitetele se deplasează, evitîndu-se monotonia repetării identice:

„Iar Clotho, Lackesis și Atropos, cele trei *posomorîte și triste surori*, în timpul acesta, *la lumina lividă a opaițului ce le*

luminează, torc înainte nepăsătoare, una ținînd în *mîna-i vestejită* furca *din care scapătă un fir de întuneric și altul de lumină*, cealaltă *fusul fatal pe care vine să se învîrtească firul*, iar cea de a treia *implacabila foarfecă*, ce va tăia într-o zi și firul hidoasei lor surori, întîrziată prin cine știe ce întîmplare pe pămînt." *(A patra parcă*, în *Oglinda fermecată*, pp. 119, 122.)

Repetiția este, în fragmentul reprodus, mai complexă : se repetă sintagma în cadrul a două fraze diferite, dar se repetă și frazele la mijlocul și la sfîrșitul textului.

Ajungem în fine la un exemplu în care ritmul este realizat prin combinarea mai multor paralelisme :

„*După marginea curbă a mării*, unde se închide orizontul, *acolo* unde încep apele albastre ale Bosforului, e o altă lume și tu *de acolo* **ai venit**. Multele lucruri ciudate ce dorm în sufletul meu *de acolo* mi **le-ai adus**. Nostalgia ce o resimt în fața marilor ape, cînd văd o pînză albă, fîlfîind ca o aripă de albatros, *de la tine* **trebuie să-mi vie**. Îngustele caice, cu șirul lor de vîslași, plecați pe rame, *de aceea* **mă farmecă**.

De după marginea curbă a mării, unde palatele de marmoră coboară cu treptele lor pînă în valuri, *de acolo*, ca valurile aceste ce călătoresc și murmură necurmat, **îmi vin** amintirile." (s.n.) *(Mama, Fantome*, p. 10.)

Se remarcă în primul rînd sintagma-refren cu care încep cele două aliniate — „după marginea curbă a mării" — și care schițează un ritm al întregului fragment de poem. Toate frazele care compun fragmentul au verbul propoziției principale situat pe ultimul loc, ceea ce dă o cadență muzicală textului. În fine, sursă de ritm este și anafora (repetarea aceluiași cuvînt sau grup de cuvinte), figura de stil care determină întotdeauna un ritm în contextul în care apare[1] : repetarea sintagmei *de acolo*, variată uneori cu *de aceea* și *de la tine*, întotdeauna plasată imediat înaintea verbului. Paralelismul rezultă din construirea tuturor complementelor cu prepoziția *de*.

Varietatea repetițiilor și paralelismelor în proza lui Anghel este remarcabilă. Vom da, în încheierea acestei părți a discuției, un ultim exemplu, în care ritmul se bazează nu pe repetarea unei aceleiași sintagme, ci a unui singur element în diverse forme

[1] Cf. P.F. Baum, *op. cit.*, p. 57.

gramaticale, figură de stil cunoscută sub numele de poliptoton. Ca şi anafora, accentuarea prin poliptoton este o sursă de ritm :

„Şi acum, *tu* omule de abanos, pîntecosul din alte vremuri, deformatul de oglinda soartei, *tu* cel cu casa tăcută zidită pe nisip, spre care se strecurau oamenii — umbre în aşteptarea cuvîntului tău de prooroc, *tu* cel ce erai totul şi de la care se aşteptau toate, *tu* cel devenit umbra celui care a fost, contrastul zilei de ieri, siluetă tristă de ex-om, [...] spune-mi, în serile tîrzii de iarnă, cînd zăpada şi-a aşezat troienile, şi în serile tulburătoare de primăvară, cînd mirosul florilor urcă peste ziduri şi-*ţi* aprinzi luminile după geamuri, *îţi* mai aduci aminte de trecutul furnicar, mai aştepţi *tu* pe cineva să vie să bată în uşa *ta*, *te* mai recunoşti *tu* după o zi de trudă, *tu*, care porţi culoarea zidurilor pe unde treci, aşa şters şi fumuriu cum eşti, cînd dai cu ochii de oglindă, *te* mai întrebi *tu* ce *ţi*-au devenit tovarăşii şi ce ai devenit *tu însuţi* în curgerea vremurilor!...

Vă mai recunoaşteţi, *voi* tovarăşi de-o clipă, furnici întîlnite la o răscruce, siluete zugrăvite de lună pe albul zăpezii; *vă* mai puteţi ţinea de noi acuma, dulci umbre viorii ce ne întovărăşeaţi pe atuncea paşii; *vă* mai întîlniţi vreodată *voi*, spre casa tăinuită a fostului prooroc, şi dacă *vă* mai întîlniţi, *vă* mai întrebaţi *voi* de ce *v*-am părăsit şi *v*-am lăsat să rătăciţi stinghere pe tristele şi tăcutele străzi ale oraşului, unde clopotele se tînguiesc de-a pururi..." (s.n.) (*Povestea unui muşuroi*, în *Fantome*, pp. 79—80.)

Procedeul acesta este mult mai gramaticalizat, realizat cu un material lexical foarte redus : pronumele de persoana a II-a la singular, în diverse cazuri în prima parte, şi la plural în a doua parte a fragmentului. Persoana rămîne aceeaşi la toate pronumele utilizate în text (personal, posesiv, reflexiv şi de întărire). Cadenţa frazei este subliniată de accentul care cade întotdeauna pe pronume; spre deosebire de sintagmele repetate, analizate anterior, pronumele are un corp fonetic redus, ceea ce accentuează ritmul.

B. Pentru realizarea unei imagini cît mai complete asupra caracterului ritmat al unor părţi din proza lui D. Anghel, vom proceda la o analiză a ritmului ca succesiune regulată de silabe accentuate şi neaccentuate. Paralelismul sintactic poate evidenţia numai un ritm incipient, „potenţial" — cum îl numeşte Baum.

O analiză mecanică, atunci cînd e combinată cu aceea a structurii sintactice, este însă mai convingătoare.

Aminteam la început definiția lui P. Servien: „Ritmul este periodicitate percepută". Esențial pentru aplicarea metodelor de analiză ritmică ale lui P. Servien la proza lui Anghel este principiul de bază de la care se pornește: pasajele alese sînt cele lirice. Pentru proza lui Anghel problema nu se pune decît în principiu, deoarece lirismul este caracteristica ei generală. Dacă trebuie, totuși, făcută o distincție, lirice sînt cu precădere pasajele de evocare. Se stabilește astfel o legătură cauzală între lirismul unei bucăți în proză și ritmul acesteia. În prefața la studiul său *Lyrisme et structures sonores*, P. Servien notează: „El [studiul] este o introducere la examinarea raporturilor dintre lirism și ritmuri; el demonstrează deja că, în măsura în care lirismul cristalizează liber, el cristalizează în structuri sonore regulate" [1].

În analiza structurilor sonore interesează două aspecte: *ritmica aritmetică*, în care regularitățile provin din numărul elementelor sonore, și *ritmica tonică*, în care regularitățile au la bază distribuția silabelor accentuate și atone.

Instrumentele de analiză sînt simple: fraza se taie în *versuri*, separate de obicei prin punctuație. Despărțirea frazei în unități ritmice reprezintă partea subiectivă a analizei. „Versurile" sau unitățile ritmice sînt despărțite în cadrul frazei prin pauza care se realizează normal în fluxul vorbirii după un număr de silabe, de multe ori subliniată prin punctuație sau prin conjuncții. Pe cît posibil au fost evitate segmentările arbitrare, adică cele nemarcate prin nici un element de către autor. Versurile pot fi *egale* (cu același număr de silabe), *asemănătoare* (cu același număr de picioare) și *identice* (cu aceeași succesiune de silabe tonice și atone); pentru determinarea picioarelor se segmentează sistematic fraza după silaba accentuată. Această ultimă regulă este însă aplicabilă numai la limba franceză, unde accentul cade cu precizie pe ultima silabă a cuvîntului. În alte limbi, intervine procentul cel mai ridicat de arbitrar: determinarea silabei accentuate este și ea arbitrară, dar, în orice caz, există în fiecare limbă accentuări imposibile, ceea ce reduce numărul posibilităților de interpretare.

[1] P. Servien, *op. cit.* pp. 9–10.

Pe aceste metode se bazează partea referitoare la proză din lucrarea cercetătoarei Monique Parent [1] asupra lui Francis Jammes. În afară de cele amintite, autoarea mai ia în considerație cîteva elemente : creșterea sau descreșterea progresivă în număr de silabe a unităților respiratorii, după cum textul indică o accelerare sau o încetinire ; faptul că un membru al frazei este asimetric și restul simetrice are importanța sa, căci partea asimetrică o pune în evidență pe cealaltă ; în sfîrșit, ritmul poate proveni și din repetarea, la un interval oarecare, a unui grup cu același număr de silabe.

Această metodă de analiză, mecanică în comparație cu prima, deoarece se bazează pe elemente matematice, aplicată la proza lui Anghel, îi va evidenția mai pregnant caracterul ritmat. Fragmentele de structură sonoră regulată sînt uneori identice cu cele a căror construcție sintactică simetrică am observat-o anterior. Ele se dovedesc a avea astfel o structură complexă, ritmul lor provenind din îmbinarea construcțiilor sintactice paralele cu regularitatea structurilor sonore pe care le determină.

Există în proza lui Anghel diverse forme sau stadii de ritmare. Se întîlnește, mai întîi, repetarea unui singur „vers" ritmat într-un context. Mai adesea la Anghel este ritmată doar o parte a frazei, rămînînd în aceasta un membru a cărui structură nu e regulată. În sfîrșit, întîlnim fraza ritmată în întregime, cu diverse variante.

În exemplul care urmează, sintagmele care se repetă alcătuiesc un fragment ritmat în mijlocul frazei :

„... și clopotele, clopotele acelea care în orașul tăcut al Iașilor întovărășesc toate împrejurările vieții, *clopote pentru viață și clopote pentru moarte, clopote pentru dureri și clopote pentru bucurii*, au început parcă să sune iarăși, încet, încet, pe urmă tot mai tare, pînă s-au pierdut din nou într-o vagă armonie, ca atunci cînd ți se pare că începe să cînte liniștea ea însăși..." *(Ex voto,* în *Fantome,* p. 35.) Versurile sînt :

1.	clópote	pentru viáță	3 + 4
2.	(și) clópote	pentru móarte	3 + 4
3.	clópote	pentru duréri	3 + 4
4.	(și) clópote	pentru bucurîi	3 + 5

[1] M. Parent, *Rythme et versification dans la poésie de Francis Jammes*, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strassbourg, 1957, pp. 125—133.

Versurile 1, 2 și 3 sînt egale, avînd același număr de silabe; 1 și 2 sînt chiar identice, întrucît accentele se succed pe exact aceleași silabe. Identică este și prima parte a fiecăruia dintre cele patru versuri, formată din trei silabe cu prima accentuată.

Succesiunile de silabe ritmate nu scindează întotdeauna frazele. Uneori ele au, dimpotrivă, funcția de a realiza o legătură între părțile textului, ca de exemplu în fragmentul următor, unde două versuri egale sînt plasate în finalul frazelor:

„Nemărginita poezie risipită așa de darnic, de la lacrima stelei din infinit și pînă la stropul de lumină al licuriciului, *mi-au luminat îndeajuns ochii.*

Freamătele împrăștiate, care trec pe vîrfurile ierburilor plecate, ca și pe înaltele frunzare ale copacilor, *mi-au fermecat cu prisos auzul.*" (s.n.) *(Fata din dafin,* în *Fantome,* p. 230.)

Versurile:

1. mi-au luminát | îndeajúns | óchii 4 + 3 + 2

și

2. mi-au fermecát | cu prisós | aúzul 4 + 3 + 3

au un număr crescător de silabe: nouă-zece. Primul și al doilea picior al fiecăruia este identic accentuat, pe ultima silabă. Ritmul este dat și de plasarea simetrică, la sfîrșitul frazelor, a celor două versuri. Cu excepția ultimului picior, care are o silabă în plus în al doilea, versurile sînt identice.

Alteori o întreagă parte a unei fraze este ritmată [1]:

„Universul e plin de forme și culori și simțurile dincolo de viața conștientă, atunci cînd gîndul nu mai poate merge înainte, caută, dibuiesc și presimt o altă lume

1. în cáre | alte fórme | se schițează, 3 + 4 + 4
2. în cáre | alte culóri | nălucésc, 3 + 4 + 3
3. în cáre | alte súnete | vibréază." 3 + 5 + 3

(Prinosul unui iconoclast, în *Triumful vieții* [2], p. 71.)

Între versurile 1 și 3 diferența este de o silabă la piciorul al doilea și al treilea, dar locul accentului se păstrează (⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑). Structura regulată este determinată de picioarele aproximativ

[1] Transcriem direct în formă de „versuri" părțile ritmate ale frazelor sau frazele întregi. Forma inițială a frazei poate fi ușor urmărită, deoarece despărțirea în „versuri" se face de obicei pe baza punctuației.

[2] D. Anghel, *Triumful vieții, fantazii și portrete,* Buc., B. p. t., s.a.

egale, de trei și patru silabe. Fraza are cadență și datorită versurilor 1 și 3, construite pe baza succesiunii acelorași vocale, cu o singură diferență la silaba a șasea, cînd primul vers are *o* acolo unde al treilea are *u* (dar și în cazul acesta vocalele au aceeași trăsătură comună, labialitatea) :

în / ca / re / al / te / *for* / me / se / schi / țea / ză /
în / ca / re / al / te / *su* / ne / te / vi / brea / ză /

Fragmentul următor nu este interesant atît prin ritmica sa, cu ultimul membru al frazei neritmat, ci mai ales prin realizarea unei rime în interiorul frazei :

1. Cuvínte de vís a căutát, 9
2. vórbe ce fac drúmuri de catifeá, 10
3. anúme pentru pășii de fantómă, 11
4. tónuri crepusculáre a împrăștiát, 12
5. imágini îndoliáte a găsít, 11
6. sclipírile le-a adumbrít, 8

și voi ați venit cu drag să-i țineți tovărășie.

(*Epilog*, în *Fantome*, p. 226.)

Versul 3 este egal cu 5 (unsprezece silabe). Primele patru versuri sînt progresive ca număr de silabe : 1 are nouă, 2 — zece, 3 — unsprezece și 4 — douăsprezece. În fragment rimează versurile 1 și 4, 5 și 6.

Fragmentele de proză ritmate în întregime au o structură mai complexă. Pasajul următor poate fi împărțit în mai multe grupuri distincte de versuri. [1]

I Și acéi | ce poártă | pe arípile lor | diafáne | întunerécul,
cît ține zíua, | 5
făcîndu-se úna | cu scóarța copácilor | 13
ori cu púlberea | cenușíe | a drúmurilor 14
încép | să zbóare și éi | pătînd áerul, | 12
II zdrénțe | de catifeá | și bucăți | de mătáse, 13
cusúții | cu fír | și stropíții | cu púrpură, 13
III somnorósi întăi | și nesíguri, 9
mai vióri pe urmă | și mai îndrăznéți, 11
IV căutînd ráza | care chéamă | și nălucéște, 14
nectárul | care îmbátă | și dă viáță 13

(*Fluturul morții*, în *Oglinda fermecată*, *p. 14*)

[1] Cf. M. Parent, *op. cit.*, pp. 130—133, unde analiza se face pe baza împărțirii frazelor în grupuri de unități ritmate.

Prima grupare constituie o introducere mai lungă, în care picioarele au un număr mai mare de silabe : șase alternînd cu cinci.

Grupul al doilea și al treilea coincid cu paralelismele sintactice deja observate. Al doilea grup are structura :

2 + 4 + 3 + 4 zdrénțe de catifeá *și* bucáți de mătáse

3 + 2 + 4 + 4 cusúții cu fír *și* stropíții cu púrpură.

Fără prezența copulei care leagă cele două grupuri, neaccentuată și neglijabilă în pronunțare, simetria ar fi perfectă :

2 + 4 + 2 + 4 / 3 + 2 + 3 + 4

În aceeași situație se află adverbul *mai*, cu care se realizează comparativul în cele două versuri ale grupului al treilea :

5 + 4 somnoróși întăi și nesíguri

6 + 5 *mai* vioi pe urmă și *mai* îndrăznéți

Ca și în cazul precedent, *mai* nu este aici accentuat, așa încît se poate face abstracție de prezența lui; simetria ar fi altfel perfectă : 5+4 / 5+4.

Picioarele de patru silabe, alternînd cu cele de două și trei silabe, realizează în aceste două grupuri de versuri, care stau la baza ritmicii întregii fraze, o succesiune sonoră extrem de regulată. În cel de al patrulea grup numărul dominant de silabe al picioarelor crește din nou la cinci : 5+4+5 / 3+5+5.

Exemplul de mai sus este edificator pentru paralelismul existent între construcțiile sintactice simetrice și succesiunea regulată de silabe accentuate și atone în cadrul aceleiași fraze. Ritmul, complex, rezultă din completarea unui procedeu prin celălalt.

Ritmica ultimelor două fraze pe care le supunem analizei este aceeași, ele constituind un întreg care nu mai poate fi împărțit în fragmente asemănătoare prin numărul de silabe al grupurilor respiratorii predominante :

1. Córt | lîngă córt,	4(1 + 3)
2. la un sémn | dát,	4(3 + 1)
3. ca și cînd | un vînt putérnic | ar báte,	11(3 + 5 + 3)
4. cád | la pămînt,	4(1 + 3)
5. fócurile | se sting,	5(3 + 2)
6. cáii | înhămáți | în grábă | își súnă zurgălăii,	

7. dáncii și feméile | sár în cărúțe,	
8. oámenii | încálecă,	7(3 + 4)
9. și négrul | noród,	5(3 + 2)
10. cu táinele | lui, |	5(4 + 1)
11. apucínd | cáre la răsărít, | cáre la apús	13(3 + 5 + 5)
12. se fáce | nevăzút,	6(3 + 3)
13. urmíndu-și | fiecáre / calea lui.	10(3 + 4 + 3)

(Țiganii, în *Fantome*, p. 214.)

Această frază este fragmentată în versuri scurte, ceea ce îi conferă o cadență evidentă. Versurile 6 și 7 sînt o pauză între cele două părți ritmate. În rest, doar versurile 3 și 11, plasate și ele simetric față de începutul și sfîrșitul frazei, sînt lungi. Chiar imaginea grafică a fragmentului transpus în versuri îi sugerează ritmul: părțile scurte alternează regulat cu cele lungi. Ritmica este accentuată de egalitatea versurilor: 1, 2 și 4 au cîte patru silabe, 5, 9 și 10 cîte cinci; restul versurilor scurte au șase (12) și șapte silabe (8). Versul de cinci silabe urmează grupul celor de patru silabe, iar cel de șapte precede grupul celor de cinci silabe. În felul acesta se realizează o succesiune de grupări sonore a cărei regularitate este puțin obișnuită în proză: 4—4—4...5...7—5—5. În versurile 9 și 10 accentele sînt plasate identic:

9. și negrul norod ⏑ / ⏑ ⏑ /
10. cu tainele lui ⏑ / ⏑ ⏑ /

În aceeași situație se află versurile 1 și 4:

1. cort lîngă cort / ⏑ ⏑ /
4. cad la pămînt / ⏑ ⏑ /

Ritmul frazei se datorează predominării picioarelor de trei silabe; cadența rezultă din scurtimea picioarelor și a versurilor.

Aceeași regularitate caracterizează și ultimul exemplu pe care-l vom analiza:

1. Cavalérii | se întrecéau | și éi;	10(4 + 4 + 2)
2. trăsúrile | se învecináu,	9(4 + 5)
3. mirézmele | se amestecáu,	9(4 + 5)
4. bícele purtáu | un șfíchi de flóare	10(5 + 5)
5. și míile | de petále / cădeáu	10(4 + 4 + 2)
6. în noróiul | drúmului	7(4 + 3)
7. sub copítele | cáilor.	8(5 + 3)

(Calvarul florilor, în *Povestea celor necăjiți*, pp. 75—76.)

Aici intervine în plus un element pe care nu l-am luat în considerare pînă acum, dar care, în exemplul de față, nu poate fi neglijat : verbele fiind toate la imperfect, accentuate identic, se creează în frază o rimă interioară, în toate cazurile — cu o singură excepție — verbele situîndu-se la sfîrșitul unităților ritmice regulate. Observăm că rimează între ele unitățile 2 și 3, ambele de 9 silabe ; în aceeași rimă sînt situate și versurile 1 și 5, compuse din 10 silabe. Se obțin astfel versurile 1, 2, 3 și 5, a căror egalitate ca număr de silabe este accentuată și prin rimă.

Cu două excepții (două picioare de două silabe și două de trei), grupurile respiratorii care se succed regulat alternează între patru și cinci silabe.

Versurile 2 și 3 sînt identice : au un număr egal de silabe, iar accentele sînt plasate în același mod :

2. trăsurile se învecinau 4 + 5 ◡ ⏝ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ ⏝
3. mirezmele se amestecau 4 + 5 ◡ ⏝ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ ⏝

Cel de-al doilea picior al versurilor 1, 2 și 3 rimează cu primul picior al versului 4 și cu al doilea picior din versul 5. Interesant e faptul că rimează grupuri sonore aproximativ egale (cinci și patru silabe).

Aproape identic este plasat accentul și în versurile 6 și 7 :

6. în noroiul drumului 4 + 3 ◡ ◡ ⏝ ◡ / ⏝ ◡ ◡
7. sub copitele cailor 5 + 3 ◡ ◡ ⏝ ◡ ◡ / ⏝ ◡ ◡

Diferența provine numai de la silaba în plus a versului 7, dar ritmul nu are de suferit în urma acestei neregularități.

Caracterul ritmic al unor părți din proza lui Anghel, demonstrat prin paralelisme sintactice, se verifică, deci, și printr-o metodă incomparabil mai mecanică, analiza succesiunii regulate de silabe accentuate și atone. Așa cum am arătat, cele două metode se îmbină, punînd în evidență două straturi distincte în structura ritmică a prozei scriitorului. Acolo unde paralelismul sintactic este mai clar, textul se dovedește a avea și o structură sonoră deosebit de regulată.

Din exemplele alese a reieșit, credem, destul de clar faptul că proza lui Anghel are un caracter ritmic. Afirmația se poate face cu certitudine pentru unele fragmente ale ei, dintre care o parte au fost analizate mai sus. O distincție este însă absolut

necesară : pasajele ritmate sînt întotdeauna intercalate între altele cu topică normală și grupuri sonore neregulate. Se deosebesc de acestea prin conținutul lor liric, în strînsă legătură cu structura sonoră. Bucățile de proză nu sînt însă în întregime ritmate. Niciodată ritmurile nu dau impresia de monotonie.

Afirmația privitoare la caracterul prin excelență liric al prozei lui D. Anghel, la caracterul ei poetic, formulată de multe ori și demonstrată îndeobște cu puține argumente, capătă, prin analiza ritmică, un suport necesar.

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU

RELIEFAREA MOTIVULUI ÎN POEZIA LUI G. BACOVIA

Poezia reprezintă un tip special de context, obținut ca rezultat al unui proces de selecție mult mai complex decît în cazul prozei. În cadrul acestui context, cuvîntul nu se limitează la exprimarea unui sens particular dat, ci sugerează și alte interpretări posibile. Aceasta îi conferă calitatea de simbol, transformînd mesajul poetic într-un mesaj ambiguu. [1] Cu alte cuvinte, contextul poetic există pe plan artistic numai în măsura în care depășește planul denotativ strict, accentuînd valori conotative [2] latente sau provocînd apariția de noi conotații. Reflecția asupra unei poezii se transformă, datorită acestui fapt, într-o înlănțuire care poate fi prelungită la nesfîrșit a noi și noi conotații, dintre care numai cele foarte evidente pentru majoritatea cititorilor compun ceea ce denumim sensul — mesajul poeziei respective.

Transformarea cuvîntului poetic într-un semnal cu conotații multiple este rezultatul unei selecții care operează pe toate planurile lingvistice. Pentru poet nu sînt indiferente structura fonetică a cuvîntului, lungimea lui, accentul, succesiunea cuvintelor și preponderențele sonore obținute în acest fel, ca să nu mai vorbim de convenții specifice cum ar fi rima, ritmul etc.

Privită prin această prismă, cercetarea vocabularului unui poet se transformă într-o delicată discernere stilistică, indispensabilă pentru înțelegerea simbolurilor și motivelor [3] din a căror mînuire rezultă fenomenul poetic.

Ea a constituit prima etapă a prezentei lucrări.

[1] V. R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, în *Style in Language*, Massachusets, 1960, pp. 350—377.

[2] Înțelegem prin conotație accepția specială dobîndită de cuvînt într-un context determinat, diferită de *denotație* (sensul fundamental de dicționar, al cuvîntului). (Vezi L. Bloomfield, *Language*, Londra, 1961, p. 151.)

[3] Motivul și cuvîntul merg paralel: din cuvintele preferate de către un poet pot fi deduse motivele sale preferate și viceversa — trad. aut. (L. Spitzer, *Stilistica e linguistica* în *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, 1954, p. 36.)

În dorința de a evita o prezentare subiectivă, impresionistă, am utilizat în analiza vocabularului cîteva dintre coordonatele elementare, cu care se operează curent în cercetările moderne de statistică lingvistică [1]. Aceste coordonate sînt : *frecvența* (F), egală cu numărul de apariții ale unui cuvînt în textul analizat, *vocabularul* (V), egal cu numărul de cuvinte diferite conținute în textul respectiv, *lungimea textului* (N), obținută prin suma frecvențelor cuvintelor diferite, V_1 echivalînd cu numărul de cuvinte diferite cu frecvența *1* și *rangul* care reprezintă numărul de ordine al cuvintelor, înșirate în ordinea descrescîndă a frecvențelor.

Am operat exclusiv cu *cuvintele pline* (cuvinte cu sens lexical), eliminînd din analiză articolul, numeralul, pronumele, verbele *a fi* și *a avea* cu valoare auxiliară, prepoziția și conjuncția, al căror sens este exclusiv gramatical. Grupurile de cuvinte denumind o noțiune unică, expresiile și locuțiunile verbale, verbele semiauxiliare, locuțiunile adverbiale etc. nu au fost scindate în cuvinte de tipar, ci luate în considerare global, ca o singură unitate (ex. : *fete mari, cale ferată, a da foșnet, abia simțit, de multe ori* etc.). Am apreciat, de asemenea, ca un singur cuvînt variantele fonetice (ex. : *aici, aci, aicea* = 1 cuvînt cu frecvența 3) și morfologice (ex. : *a plînge, plînsă, plîngînd, plîngea* = 1 cuvînt cu frecvența 4).

Prin excerptarea exhaustivă a cuvintelor pline, cuprinse în poeziile din volumul : G. Bacovia, *Scrieri alese* [2], am întocmit indicele de frecvențe al vocabularului bacovian, pe care îl anexăm la sfîrșitul lucrării. Acest indice conține cuvintele clasificate în ordinea crescîndă a frecvențelor (deci în ordinea descrescîndă a rangului) și paginile la care acestea apar. El permite o viziune de ansamblu, precisă și completă, asupra vocabularului utilizat de Bacovia în creația poetică și constituie instrumentul de bază la care am apelat în permanență, făcînd posibilă în orice moment verificarea afirmațiilor din lucrare.

Nu intenționăm să susținem că cercetarea vocabularului poetic trebuie efectuată întotdeauna pe baze statistice și ne dăm seama de aspectul, la primă vedere rebarbativ, pe care îl prezintă inserarea, în cadrul unei lucrări care operează cu inefabilul poetic, a cifrelor, tabelelor și — mai mult — a unui indice de frecvențe.

[1] Vezi P. Guiraud, *Problèmes et Méthodes de la statistique linguistique*, Dordrecht-Holland, 1959.

[2] Buc., 1961, 301 p. (208 pagini de poezie). Volumul înglobează aproape în întregime creația poetului.

Părerea noastră este însă că, mai ales în prima fază a cercetării, aceste metode pot ajuta la detectarea unor fenomene a căror amploare și orientare scapă la lectură — oricît de atentă ar fi aceasta. În plus, indicele de frecvențe constituie o tablă de referințe *obiectivă, comparabilă* și, pe măsură ce vom dispune — prin mijloace automate — de posibilitatea elaborării rapide și a generalizării lui ca treaptă inițială în studiul poetic, tot mai bogată în semnificații. Ca punct de plecare, el oferă inventarul selectat de scriitor din ansamblul mijloacelor lexicale ale limbii și posibilitatea de a aprecia, în funcție de un criteriu unic — frecvența — poziția pe care o ocupă, în cadrul acestuia, fiecare cuvînt în raport cu toate celelalte. Dublat de analiza atentă, la text, a conotațiilor dobîndite de cuvînt în opera poetică, indicele de frecvențe oferă premisele unei înțelegeri aprofundate și certitudini superioare analizei exclusiv filologice, care nu permite ordonări atît de riguroase.

În cele ce urmează, vom încerca să ilustrăm roadele unei aplicări restrînse a metodologiei statistice. Ne-am permis să orientăm întrucîtva statistic cercetarea de față, avînd în vedere deopotrivă caracterul specific al poeziei lui Bacovia, care se vădește foarte puternic dominată de o structurare cu totul aparte a vocabularului, cît și — trebuie s-o recunoaștem — dimensiunile restrînse ale operei poetice analizate, care făceau posibilă elaborarea individuală a unui indice de frecvențe.

Tabloul de mai jos centralizează datele conținute în *Indicele de frecvențe* al vocabularului lui G. Bacovia :

Frecvență	Rang	V	N
1	44	823	823
2	43	289	578
3	42	155	465
4	41	87	348
5	40	60	300
7	38	39	273
8	37	21	168
9	36	16	144

Frecvență	Rang	V	N
10	35	14	140
11	34	18	198
12	33	7	84
13	32	4	52
14	31	10	140
15	30	8	120
16	29	5	80
17	28	1	17
18	27	6	108
19	26	4	96
20	25	2	40
21	24	2	42
22	23	5	110
23	22	2	46
24	21	3	72
25	20	6	150
27	19	3	81
28	18	3	84
29	17	2	58
30	16	1	30
31	15	1	31
32	14	8	256
33	13	1	33
34	12	1	34
36	11	1	36
39	10	1	39
43	9	2	86
45	8	1	45
49	7	1	49
50	6	1	50
57	5	1	57
62	4	1	62
69	3	1	69
72	2	1	72
76	1	1	76
Total		1655	6058

După cum se vede, în dreptul fiecărei frecvențe am notat numărul de cuvinte diferite, caracterizate prin frecvența respectivă în textul bacovian și numărul de cuvinte-text, care îi corespund. Așa, de exemplu, se caracterizează prin frecvența 10 un număr de 14 cuvinte diferite, care concentrează 140 de apariții în text. Coloana a doua conține rangul corespunzător fiecărei frecvențe. Rezultă din tablou că Bacovia utilizează un număr de 1655 cuvinte diferite, care totalizează un număr de 6058 apariții în text.

Pentru a aprecia semnificația cifrelor prezentate este necesară comparația cu o medie general-valabilă sau, cel puțin, cu un alt indice de frecvență. Întrucît, pînă în momentul de față, nu dispunem de cercetări statistice exhaustive (cu excepția *Dicționarului limbii lui Eminescu* — sub tipar — care ar putea fi utilizat și în acest sens), vom recurge la comparația cu normele generale, stabilite de cercetătorul francez P. Guiraud pentru diferite dimensiuni ale lui N (P. Guiraud, *op. cit.*, p. 90).

Metodologic, cu toate că operăm cu excerptări statistice din limbi diferite, din momente nu perfect contemporane, comparația nu ne apare prea hazardată. În primul rînd, comparăm o excerptare concretă cu niște *norme* reprezentînd media dimensiunilor obținute pentru N, V și V_1 în urma unor excerptări a căror amploare și varietate (s-a operat pe texte literare, științifice, administrative) oferă serioase garanții. În plus, structura internă a limbii pe care este efectuată excerptarea condiționează frecvența diferitelor categorii morfologice, sintactice, fonetice, dar nu ni se pare că ar putea influența într-un mod hotărîtor relația dintre N, V și V_1 (în calcularea cărora s-a făcut abstracție de uneltele gramaticale).

Raportînd coordonatele N, V și V_1 ale vocabularului bacovian la indicii stabiliți de Guiraud, obținem :

	N	V	V_1
Guiraud	6000	1580	950
Bacovia	6058 (+ 58)	1655 (+ 75)	823 (—127)

Cifrele evidențiază o distanțare vizibil mai mare, și în sens invers, între valorile lui V_1 (—127) față de distanțarea între

valorile lui V și N (+75, +58), făcînd previzibilă poziția slabă a cuvintelor cu frecvență redusă în vocabularul bacovian.

Scăzînd din V pe V_1 (care prezintă o importanță de caracterizare minoră), rezultă că un număr de 832 cuvinte diferite (1655—823) totalizează 5233 de apariții (frecvență medie 6 pentru fiecare cuvînt). Aceasta semnalează de la început un tip de vocabular caracterizat printr-un nucleu de cuvinte cu frecvențe foarte mari, care acoperă cea mai mare parte a textului.

Din punct de vedere al părților de vorbire care-l compun, vocabularul lui Bacovia are următoarea structură [1]:

Parte de vorbire	V%	din V total	N	% din N total	N/V
substantiv	875	50,34%	2697	44,51%	3,08
adjectiv	268	15,42%	926	15,28%	3,45
verb	339	19,50%	1522	25,12%	4,48
adverb	140	8,05%	608	10,03%	4,34
interjecție	17	0,97%	89	1,46%	5,23
participiu	99	5,69%	216	3,56%	2,18
Total	1738	99,97%	6058	99,96%	3,79

Tabloul oferă pentru fiecare parte de vorbire valorile numerice și procentuale ale lui V și N (procentul calculat față de valorile totale ale lui V și N), precum și frecvența medie pe unitate lexicală distinctă.

Se observă o predominare netă a substantivului față de celelalte părți de vorbire, atît în ceea ce privește varietatea (50,34% din V), cît și în ceea ce privește frecvența folosirii (44,51% din text). În cadrul verbului, variația e considerabil redusă (19,50% din V), dar acesta, fiind foarte des folosit, ajunge să constituie 25,12% din totalul lui N (lungimea textului). Adjectivul, căruia trebuie să-i adăugăm aproape în întregime participiul [2], reprezintă — în cazul acestei sumări — 21,11% din V,

[1] Sumarea numărului de substantive, adjective etc. nu duce la obținerea numărului de cuvinte diferite (V), întrucît în despărțirea pe părți de vorbire am introdus distincția între părțile de vorbire omonime (*gol*: substantiv și adjectiv; *unul*: adjectiv și adverb etc.), operînd de fiecare dată cu valoarea în text a cuvîntului.

[2] Valorile morfologice ale participiului sînt: adjectiv (V = 88), adverb (V = 5), substantiv (V = 7). E clar deci că participiul poate fi integrat în bloc în seria adjectivelor.

depăşind, deci, verbul în ceea ce priveşte varietatea — nu însă şi în ceea ce priveşte numărul de apariţii (numai 18,84% din N).

Mult mai interesantă este analiza comparativă a frecvenţelor absolute pe unitate de lexic (N/V), în cadrul fiecărei părţi de vorbire. Valoarea mijlocie a frecvenţelor medii fiind 3,79, iese în evidenţă abaterea puternică a interjecţiei de la normă (frecvenţă medie 5,23). Interjecţia apare, deci, ca partea de vorbire cu concentrare maximă la Bacovia, lucru care nu poate fi omis atunci cînd analizăm mijloacele prin care poetul sugerează atmosfera de lamentaţie specifică „Toamnelor". Urmează verbul şi adverbul, care au de asemenea o frecvenţă medie considerabilă. Interjecţia, verbul şi adverbul compun deci un cadru gramatical stabil, în care sînt introduse substantivele şi adjectivele, caracterizate prin dispersare (precumpăneşte varietatea în dauna concentrării).

Am separat de restul vocabularului un nucleu de 50 de cuvinte cu frecvenţa mai mare decît 20 (rangul mai mic decît 25). Aceste cuvinte acoperă aproape o treime din text (totalizează 1668 apariţii faţă de N=6058). Ele compun vocabularul de bază,canavaua pe care se întreţes cuvintele ocazionale care dau unicitate lexicală fiecărei poezii. Frecvente şi larg repartizate [1], aceste cuvinte generează impresia de substanţă unică, greu de segmentat în poezii distincte, pe care o provoacă lectura volumului. Preferinţa pentru inventare reduse este, de altfel, o constantă a poeziei lui Bacovia, pe care o vom regăsi şi la nivelele superioare ale structurii poetice.

Prezentăm în tabloul de mai jos cuvintele care formează acest vocabular de bază bacovian, repartizate în funcţie de apartenenţa lor la una sau la alta din părţile de vorbire. Am subliniat cuvintele cu un sens întrucîtva specializat, care ni se par a avea o frecvenţă hipertrofiată faţă de frecvenţa normală în limbă, sau faţă de media utilizării lor în operele poetice ale literaturii noastre — aşa-numitele *cuvinte cheie* la Guiraud. Am notat alăturat frecvenţa fiecărui cuvînt în ipostaza gramaticală respectivă, astfel încît, pentru a obţine frecvenţa lui totală, este necesară sumarea cifrelor care apar în dreptul lui în toate rubricile la care figurează. Ex. : cuvîntul *tîrziu* apare de 2 ori ca substantiv, de 23 de

[1] Înţelegem prin *repartiţie* numărul de poezii diferite în care apare un cuvînt. Alături de frecvenţă, repartiţia constituie un criteriu statistic de bază în aprecierea importanţei pe care o prezintă un cuvînt pentru structura vocabularului.

ori ca adjectiv, de 7 ori ca adverb; frecvența lui totală va fi deci egală cu 32.

substantiv		adjectiv		verb		adverb		interjecție	participiu	pronume
corb	21	*negru*	27	*muri*	22	cu începutul	23	*o!* 36	*uita* 14	*nimeni* 25
zi	21	gol	17	vedea	22	*tot*	23		ninge 7	*nimic* 27
gînd	22	greu	21	spune	24	de acum(a)	27			
umbra	22	*pustiu*	20	*uita*	10	gol	2			
viața	22	*tîrziu*	23	auzi	25	greu	5			
geam	24	*violet*	32	părea	25	*tîrziu*	7			
amurg	25	*alb*	43	fi	28	trist	7			
iubită	25	*singur*	43	e greu	2	*mai*	72			
stradă	25	*trist*	50	cînta	29					
gol	9			știi	30					
vînt	29			cădea	31					
lume	32			*ploua*	32					
pustiu	12			sta	32					
tîrziu	2			trece	32					
vreme	32			*se) duce*	45					
vis	33			*veni*	49					
frunză	34			*ninge*	43					
oraș	39			*plînge*	62					
toamnă	69									
noapte	76									
V	20		9		18		8	1	2	2
% din V	33,33%		15%		30%		13,33%	1,66%	3,33%	3,33%
N	574		276		543		166	36	21	52
% din N	34,91%		16,61%		32,57%		9,39%	2,17%	1,26%	3,13%
Frecv. medie	29		30,66		30,05		19,37	36	10,5	26

În cadrul vocabularului de bază substantivul și verbul se echilibrează perfect, avînd o variație și o frecvență foarte apropiate. Adjectivul nu depășește prea mult în variație, dar simțitor în concentrare, adverbul. Regăsim frecvența medie maximă la interjecție și verb. În locul adverbului, are concentrare mare adjectivul, urmat de substantiv și de cele două pronume negative (nimeni, nimic) [1].

În cele 175 de titluri din volum (dintre care 11 în limba latină) apar 222 cuvinte de tipar (14 latinești), cărora le corespund 129 unități lexicale distincte (V). 106 cuvinte au frecvența 1 (V_1). Au frecvență mai mare decît 1 un număr de 23 de cuvinte : *doină, galben, ninge, poemă, singur, trece, vremuri* — 2; *noapte, seară, serenadă, vară* — 3; *ecou, note, primăvară, romanță* — 4; *pastel, plumb* — 5; *nervi* — 6; *iarnă, nocturnă* — 7; *amurg* — 12; *toamnă* — 15.

Raportarea frecvenței cuvintelor din textul poeziilor la frecvența cuvintelor din titlu ridică probleme destul de complexe. *Iarnă* din titlu nu poate fi subsumat lui *iarnă* care apare în interiorul poeziei. *Iarnă* din titlu se referă, concentrîndu-l, la conținutul întregii poezii; se distanțează de restul materialului lexical și îl domină. Apariția cuvîntului în poezie este determinată atît pe planul formei, cît și pe planul conținutului; în titlu numai pe planul conținutului. Cuvîntul-titlu semnalează motivul fundamental. În poezie, cuvîntul încheagă imaginea; el poate semnala și motivul, însă atunci sînt necesare procedee exterioare, care să-l pună în lumină. Titlul, prin însăși natura lui, reliefează cuvîntul.

Cuvîntul-titlu constituie deseori o cheie pentru surprinderea nuanței semantice a cuvintelor utilizate în poezie, el orientează conotațiile pe care le dobîndesc acestea în contextul poetic.

De aceea, frecvența 3, 4, neglijabilă în cadrul vocabularului, devine o frecvență foarte mare la cuvintele-titlu, indicînd chiar orientarea tematicii. Așa se explică, în metoda de lucru a cercetării de față, separarea cuvintelor-titlu de restul vocabularului.

În poezie apar 33 de nume proprii (24 distincte), în majoritatea cazurilor elemente de atmosferă, evocatoare numai pentru cititorul inițiat : *Tradem* — 2; *Edgar Poe* — 2; *Verlaine, Baude-*

1 *Ea, nimeni, nimic, același* sînt singurele forme pronominale incluse în analiză. Am făcut această excepție din cauza conotațiilor lor în poezii (*Ea* = iubită; *nimeni, nimic, același* = singurătate, monotonie).

laire, Rollinat, Chopin, Eminescu, Heine, Lenau — 1; *Corbii* (= poezia lui Tradem), *Ofelia* (Hamlet) și cuvintele latinești *Sana mens*. Transformarea în epitet, metaforă, sau pur și simplu în element de cadru a unui nume consacrat în artă, istorie etc., este, de altfel, un procedeu foarte frecvent în poezia modernă și ține în parte de caracterul ei citadin și intelectual, în parte de preferința pentru un stil eliptic, în care numele propriu substituie lungimi supărătoare. E un fel de preluare a liniei majore din viața unor personaje sau din creația artistică anterioară.

Cele trei categorii (cuvinte din poezii, cuvinte-titlu, nume proprii) epuizează inventarul lexical cu care operează Bacovia.

Pentru a proceda cu mai multă ușurință la analiza vocabularului bacovian, introducem noțiunea de vocabular *orientat*, în opoziție cu aceea de vocabular *neorientat* (difuz). Înțelegem prin vocabular orientat un vocabular reductibil la un număr limitat de cîmpuri semantice [1] ample, convergente din punct de vedere denotativ, iar prin vocabular neorientat, un vocabular caracterizat printr-un număr mare de cîmpuri semantice restrînse și eterogene din punct de vedere denotativ. Prin bogăție și varietate, vocabularul poeziei argheziene se încadrează în cea de-a doua categorie; vocabularul lui Bacovia face parte din prima, și acest lucru îl vom ilustra în cele ce urmează.

Grupînd sinonimele, familiile de cuvinte și cuvintele care, fără a fi sinonime, au denotații și conotații apropiate, am obținut 30 de cîmpuri semantice [2]: *acasă, amor, bătrîn* (vechi), *beție, bolnav, capital, cazarmă, discordant, elev, floare, grandios, iarnă, intelectual, moarte, monoton, noapte, oraș, ploaie, ruină, sărac, simbolism, singur, somn, spaimă, suav, surdină, tăcut, trist, umbla, zadarnic*.

Am grupat cîmpurile semantice în 8 motive [3] (înțelegem prin motiv elementul comun cîtorva cîmpuri semantice cu cono-

[1] Includem în același cîmp semantic toate derivatele unui cuvînt, sinonimele, precum și cuvintele avînd denotații sau conotații apropiate.

[2] În cadrul fiecărui cîmp semantic am degajat un cuvînt către care am apreciat că se orientează valorile semantice ale celorlalte. Acest cuvînt a devenit titlul cîmpului semantic. Valabilitatea lui în această poziție se menține exclusiv în sfera textului bacovian.

[3] Sugestii privind posibilitatea studierii motivelor poetice, pornind de la cîmpurile semantice care pot fi detectate în vocabular, apar în articolele: Sophie-Irène Kalinowska, *À propòs d'une théorie du motif littéraire: les formantes*, în *Beiträge zür Romanischen Philologie*, Berlin, 1961, an. I, p. 78—82 și V.V. Vinogradov, *Poetika i eë otnoșenie k lingvistike i teorii literaturi*, în *Voprosî iazîkoznanija*, 5, 1962, p. 10.

tații înrudite) : TRIST *(bătrîn-vechi, bolnav, discordant, monoton, ploaie, ruină, sărac, trist, zadarnic)*, MOARTE *(iarnă, moarte, noapte, somn)*, ÎNSINGURARE *(acasă, beție, singur, spaimă, umbla, tăcut)*, CITADIN *(capital, cazarmă, elev, oraș)*, AMOR *(amor)*, INTELECTUAL *(intelectual, simbolism)*, GRANDIOS *(grandios)*, SUAV *(floare, suav, surdină)*.

În stabilirea cîmpurilor semantice, și mai cu seamă în gruparea acestora în motive, am ținut seama în permanență de valorile conotative dobîndite de cuvînt în contextul poetic. Numai criteriul conotativ poate explica introducerea unor cuvinte ca *clătina, batista*, în cîmpul semantic *bolnav; sfîrîi, țîrîi* în cîmpul semantic *ploaie*; *labirint, ocol, pelerin, grăbit* în cîmpul semantic *umbla; croncănit, orgă, abator, plumb, corb* în cîmpul semantic *moarte; frunză, foaie* (= frunză) în cîmpul semantic *ruină* (frunza apare numai în poeziile de toamnă, căzînd veștedă, simbol al distrugerii) etc. Cîmpuri semantice ca *ruină, acasă, simbolism* se bazează aproape în exclusivitate pe conotațiile cuvintelor, nu pe denotațiile lor.

Se impune însă o distincție, pe care o considerăm prețioasă pentru buna înțelegere a poeziei bacoviene. Unele cuvinte, deși într-un context poetic dominat de un motiv dat, nu cîștigă decît *nuanțe* conotative noi, păstrîndu-și valoarea denotativă. Așa de exemplu, cuvîntul *cazarmă* nu va evolua niciodată la sensul *trist*, deși apare într-o poezie dominată de acest motiv. Dobîndesc valori conotative cu totul noi și atît de clar specializate numai un număr redus de cuvinte, care ajung a constitui simboluri și, după cîteva asocieri, sînt folosite independent în noua accepție (cum se întîmplă cu *plumb, corb, abator, frunză, sînge, batistă, ploaie* etc.).

Reproducem în cele ce urmează cîmpurile semantice dispuse pe motive. În ordonare am ținut seama atît pentru motive, cît și în interiorul lor, pentru cîmpurile semantice, de numărul total de apariții N (criteriul principal) și de numărul de cuvinte distincte V (criteriu auxiliar). Considerăm fundamental criteriul numărului de apariții, întrucît numai el ne oferă imaginea precisă a difuziunii motivului (cîmpului semantic) în opera poetului. Numărul de cuvinte distincte aduce clarificări în ceea ce privește realizarea prin variație sau prin repetare monotonă a motivului (cîmpului semantic) :

I. TRIST
N = 1026
V = 253

1. *trist*
N = 273
V = 38

blazat, bleg, înstristare, învins, melancolic, mizantropie, mohorît, năduf, of, oftat, părere de rău, plînsoare, prostit, regreta, ursuz, vaiet — 1; nostalgie, tristeță — 2; jalnic, mîhnit, părea rău, pierdut, plînset, suspina — 3; ofta, regret — 4; ah, întrista, melancolie, suspin — 5; lacrimă, vai — 7; jale — 8; amar — 13; plîns — 16; o! — 36; trist — 57; plînge — 63.

2. *bólnav*
N = 246
V = 74

amețire, amorțire, buimăcit, cancer, carne vie, cavernos, clătina, degenerat, dezgust, eczemă, enerva, friguros, histerie, histerizat, înăbuși, îndura, îneca, însîngerat, insomnie, a) mina, năuc, nerv, nervos, obositor, oftică, paloare, palpita, paralizat, paralizie, slab, slăbi, smintit, spasm, strănuta, supt, trăsnit, tremur, tremura — 1; aiurare, ameți, asuda, atacat, batista, chin, enervare, ftizic, ftizie, îngălbeni, obosit, sanatoriu, simptomă — 2; angrenat, ostenit, palid, păli, tuse — 3; apăsa, delira, durea, fior, orb, spital — 4; delir, tresări, tuși — 5; nebunie — 6; bólnav — 7; nebun — 8; pal — 10; durere, geme — 11; tremura — 14; sînge — 16; cădea — 31.

3. *monoton*
N = 158
V = 17

același, etern, de multe ori, iarăși, reîncepe, totdeauna, neîncetat — 1; de atîtea ori, repeta — 3; din nou, pe veci — 4; monoton — 7; veșnic — 12; mereu — 15; iar (= „din nou") — 19; tot (= încă) — 23; mai (= încă) — 61.

4. *ploaie*
N = 122
V = 29

inunda, picura, scurge, sfîrîi, țîrîi, umezeală — 1; bura, ceață, furtuna, lacustră, moină, nour, revărsa, scălda, turna, uda — 2; ploios, putred, strop, șiroi, umed — 3; pica, pîclă, potop — 4; apă, curge — 7, ud — 9; ploaie — 14, ploua — 32.

5. *ruină*
N = 90
V = 33

dărîmare, decădea, destrăma, glod, mîncat, se) nărui, părăginit, plesni, prăbuși, prăfărie, răvășit, ruinat, smuls, strica(t), veșted, zoios — 1; afumat, carboniza(t), dărîma, devasta(t), frînt, încîlci(t), murdar, rugini(t), ruină,

trosni — 2; noroi, se) păta, prăfui, putred, veşteji(t) — 3; foaie (= frunză) — 5; frunză — 34.

6. *bătrîn* (vechi) N = 49 V = 13 — azil, cîndva, îmbătrînit, învechit, moşneag, preistoric, străbun — 1; odinioară — 2; bătrîn, secular — 4; trecut — 8; vechi — 11; de) demult — 13.

7. *discordant* N = 49 V = 26 — aspru, brutal, dezacord, discordant, dogit, gălăgios, răget, striga, tumult, tumultuos, ţăcăni, ţipăt, urla, vîjîi, vui, zăngănire — 1; hohoti, izbi, sălbatic, ţipa — 2; hohot, scîrţîi, zgomot, zgudui — 3; răcni — 4; barbar — 9.

8. *zadarnic* N = 27 V = 16 — nepăsare, nepăsător, nimicnicie, fără inimă, oricum, ori pe unde, orişicînd, păsa, tot una, în zadar — 1; oriunde, fără sens — 2; deşert, în van, zadarnic — 3; avea rost — 4.

9. *sărac* N = 12 V = 7 — sărac, sărăcie, zdrenţe — 1; mizerie, sărman, umil — 2; foame — 3.

II. ÎNSINGURARE N = 687 V = 146

1. *umbla* N = 255 V = 46 — bîjbîi, călător, defila, se) îndrepta, îndruma ieşi, labirint, merge, mers, a) mîna, ocol, păşi, pătrunde, pelerin, se) plimba, plimbare, poposi, se) purta, reintra, reveni, străbate, din treacăt, trecere, umbla — 1; alerga, rătăcire, rătăcitor, trecător, urmări — 2; cale, coborî, urca — 3; fugar, pas, pribeag — 4; fugi, grăbit — 6; se opri, pleca, se) porni — 8; rătăci — 9; drum — 14; se) pierde — 20; trece — 32; se) duce — — 45; veni — 46.

2. *acasă* N = 167 V = 47 — cafea neagră, canapea, ceară, clampa, crivat, draperie, lemnărie, mangal, mătura, miniatură, pahar, planşă, sobă, ungher — 1; căldură, ceai, cerdac, coridor, covor, cupă, flacără, fuma, horn, jăratec, pat, perdea, sticlă, tutun, ţigară — 2; fotoliu, gang, lemn, tablou, uşă, vatră —3; masă (= prînz) — 4; acasă, foc, lumină, sală — 5; arde (= focul), oglindă — 7; salon — 9; fereastră — 12; odaie — 13; geam — 24.

	3. *singur* N = 162 V = 13	înstrăinat, se) retrage — 1; străin, singurel — 2; părăsit, singurătate — 4; singur (= doar) — 5; singuratec —7; solitar — 9; nimeni — 25; nimic — 27; pustiu — 32; singur — 43.
	4. *tăcut* N = 44 V = 6	mutism, taciturn — 1; mut — 4; tăcea — 8; tăcut — 12; tăcere — 18.
	5. *beție* N = 36 V = 18	băutură, bea, bere, berărie, poloboc, scripcă, tavernă, topit (= beat), sorbi — 1; alcoolic; alcoolizat, crîșmă, cupă, orgie — 2; cabaret, cafenea — 3; beție — 4; vin — 7.
	6. *spaimă* N = 23 V = 16	alarmă, fioros, frică, groază, înfiorător, laș, spăimîntat, sperla, se) teme, teroare — 1; înfiora, îngrozitor, înspăimîntat, lașitate, teamă — 2; spaimă — 3.
III. MOARTE N = 634 V = 112	1. *moarte* N = 247 V = 60	agonie, agoniza, boci, cadaveric, cernit, cobe, convoi, coroană, croncănit, defunct, fantomă, fatal, hoit, iad, inert, se) irosi, mumie, orgă, pămînt, pieri, se) prăpădi, prohod, raclă, repaos, sfîrșit, spirit, spiritism — 1; bocet, cavou, cucuvaie, dispariție, îngropa, moarte — 2; abator, descompune, îndoliat, învinețit, miros (de cadavre), mortuar, schelet, sicriu — 3; agonie, doliu, mormînt, satanic, sfîrși — 4; cadavru, catafalc, lugubru, sinistru — 5; funebru, adio — 6; dispărea — 7; funerar — 9; cimitir, mort — 15; plumb — 16; corb — 21; muri — 22; negru — 27.
	2. *noapte* N = 205 V = 22	apune, întuneca, lampă de stradă, nocturn, stelat, veghea — 1; apus, înnoptat, însera, întuneca, întuneric — 2; crai-nou, miezul-nopții — 3; seară — 4; înnopta, întîrziat — 5; întunecat, stea — 7; umbra — 22; amurg — 25; tîrziu — 32; noapte — 76.
	3. *iarnă* N = 139 V = 24	fulg, ger, ghețar, iernatic, înzăpezit, nămeți, promoroacă, rafală, răcoare, viforos, vijelie, viscoli, vîjîi, vîrtej — 1; glacial — 2; decembre — 3; gheață — 4; îngheța(t), ninsoare, rece — 8; zăpadă — 9; frig — 14; iarnă — 19; ninge — 50.

	4. *somn* N = 43 V = 6	aţipi, se) culca — 1; somnoros — 4; somn — 8; adormi — 11; dormi — 18
IV. CITADIN N = 356 V = 146	1. *oraş* N = 281 V = 100	acoperiş, aeroplan, afiş, agent, ales, autobuz, azil, bagaj, balcon, bomboană, burg, bloc, burgheză, caldarîm, cartier, cinematograf, civilizaţie, clădire, colţ, concert, comercial, continent, crimă, cupeu, dom, dugheană, duminică, etaj, far, felinar, flaşnetă, galantar, gală, gratii, îngrijitor, linie ferată, mansardă, mască, maşină, mural, obelisc, patinor, pavilion, paznic, părete, pivniţă, poartă, proces, produs, provincial, provincie, signal, siluetă, splai, stîlp, şanţ, tablă, terasă, templu, tren, tribunal — 1; asfalt, canal, catedrală, gară, locuinţă, mahala, muzeu, ochean, ogradă, orchestră, sezon, vecin, ziar, zvon — 2; bancă, bulevard, caterincă, gard, palat, streaşină, statuie — 3; bal, bec, electric, fier, havuz, pod — 4; vitrină, zid — 5; burghez, piaţă — 6; turn — 7; casă, fanfară — 10; cetate — 11; tîrg — 14; grădină — 16; parc — 18; oraş — 39.
	2. *cazarmă* N = 35 V = 17	armă, bangăt, bubui, cartuşă, călare, detuna, flamura, pocnet, soldat, sonor, tact — 1; gornist, liberat, metalic — 2; cazarmă — 3; militar — 5; fanfară — 10.
	3. *capital* N = 27 V = 23	avere, balanţa, bani, bancnotă, bogat, casă (de bani), cîştiga, comoară, fabrică, grevă, lucra, lucrătoare, marfă, miliardar, milionar, muncitor, post, trudă, vinde, zurnet (al banilor) — 1; avar, monedă — 2; proletar — 3.
	4. *elev* N = 13 V = 6	elev, examen, explica, zmeu — 1; şcoală — 3; liceu — 6.
V. SUAV N = 306 V = 85	1. *floare* N = 145 V = 36	buchet, a da muguri, dumbravă, înflori, iarbă, liliac, luncă, polen, ram, trandafir, tufiş — 1; crin, livadă, mugur, răchită, tei — 2; arbore, crîng, fir, pansea, zăvoi — 3; cîmpie, crud (= fraged), pădure, smochin, violetă — 4; frun-

		ziș, parfumat — 5; codru — 6; plop — 7; creangă — 9; copac, floare — 10; cîmp — 11; roză — 12; parfum — 14.
	2. *suav* [1] N = 132 V = 33	candoare, farmec, fericire, fermecător, grațios, reverie, romanță, sentimental, sentimentaliza, suav, surîde, uitare, visare — 1; fericit, plăcea, poetiza, pur, sfînt, veselie, zîmbi — 2; bun, fin, rîs, zîmbet — 3; visător — 4; dulce, prieten, visa — 5; senin — 6; frumos — 9; bine — 10; rîde — 15; vis — 33.
	3. *surdină* N = 29 V = 16	abia simțit, domol, foșni, molcomitor, murmur, pe nesimțite, șoptire, ticnit, surdină, ușor — 1; blînd — 2; liniștit, șoaptă, șopti — 3; foșnet — 5; liniște — 6.
VI. INTELECTUAL N = 192 V = 83	1. *intelectual* N = 100 V = 38	aforism, broșură, condei, contemporan, declama, descifra, descifrare, descrie, dramă, filozof, hieroglifă, imn, istoric, istorie, librărie, literar, mod, modern, poem, romantic, simbol, simbolism, talent, teorie, tom, volum, savant — 1; baladă, foaie (de hîrtie), hîrtie — 2; decadent — 3; carte — 5; citi — 7; poemă, poveste — 8; poezie — 9; scrie — 11; poet — 16.
	2. *simbolism* N = 92 V = 45	alchimie, aureolă, beduin, caravană, castel, cavernă, cort, ciudat, damnat, diademă, ev mediu, fantastic, fantezie, iluzie, imagine, legendar, nostim, princesă, profeție, psihoză, rafinării, straniu, vag, voievod, voievodal, vrăjitor, zefir — 1; magie, mărgăritar, rubin, taină, tăinuit — 2; bizar, marmură, piramidă, mister — 3; azur — 4; blestemat, cristal, ideal secret, tainic — 5; aurora, destin — 6.
VII. AMOR N = 176 V = 53	1. *amor* N = 176 V = 53	alint, alinta, amantă, copilă, desfrînare, fată mare, feciorie, feminin, îmbrățișa, împătimit, incest, iubită (aj.), lupanar, madonă, mireasă, mîndra, mîngîia, mîngîiere, morav, nupțial,

[1] Cuvinte ca *fericit, veselie, rîs, senin, frumos, bine, rîde*, desprinse de context, ar putea sugera apartenența la un cîmp semantic diferit (*vesel*, de exemplu). Atenuarea valorii lor semantice se explică prin apariția în poezii în care tristețea, boala, enervarea, protestul alcătuiesc un fond permanent.

		prietenă, sărut, sărutat, sclavă (plăcerii), tresălta, viol, voluptate — 1; desfrîu, dragă, duduie, Ea, pasional, săruta, sărutare, suvenir — 2; amîndoi, forme (trup), valsa — 3; inima, iubi, fată publică, sîn — 4; amant, plăcere — 5; baletistă — 6; fecioară — 7; vals — 8; amor — 9; dor, fată — 10; iubire — 11; femeie — 15; iubită (subst.) — 25.
VIII. GRANDIOS N = 60 V = 27	1. *grandios* N = 60 V = 27	abis, gigant, glorios, grandios, grandoare, hău, imens, impozant, important, măreț, mileniu, nemărginire, solemn, sublim, vălmășag, vecie — 1; enorm, suprem, triumfal — 2; veac — 3; imensitate, infinit — 4; haos, noian, mare — 5; vast, veșnicie — 6.

Dăm cîteva explicații: *avea rost* apare exclusiv în forma *ce rost mai are...* (zădărnicie); *coroană* se referă întotdeauna la coroana mortuară. *A dispărea, a se sfîrși* sînt sinonime cu a muri în contextele respective. *Atacat, a mina* reproduc expresiile franceze (atacat de o boală, minat de un rău ascuns). În cadrul cîmpului semantic *simbolism* am inclus cuvintele denumind bizarul, misterul, exoticul, damnarea etc. Nu am introdus și în tablou numele proprii și cuvintele latinești discutate în primul capitol (cîmpul semantic *intelectual*). Apelul la text, posibil prin indice, poate aduce clarificări și pentru alte cazuri, pe care nu considerăm necesar să le mai comentăm în paginile de față.

Subliniem, de asemenea, preponderența în cadrul cîmpului semantic *amor* a cuvintelor exprimînd degradarea, viciul [1]. Chiar apariția cuvîntului *amor* și a derivatelor lui contrastează cu *iubire, iubită, a iubi, dor,* păstrînd răsunetele peiorative care ne fac să nu utilizăm acest termen decît cu valori stilistice precise. E interesantă evoluția către un pol opus a cuvîntului care la Eminescu denumea încă sentimentul iubirii fără implicații stilistice. Valoarea semantică depreciativă a determinat, de altfel, selectarea cuvîntului *amor* ca titlu al cîmpului semantic.

Cele 8 motive concentrează jumătate din vocabularul poetic bacovian (V = 905, N = 3431). Ele polarizează un număr de

[1] Prin această prismă, întrepătrunderile cu cîmpul semantic *oraș* devin explicabile, poetul prezentînd deseori corupția ca pe o nouă dimensiune a orașului burghez.

427 de cuvinte cu frecvența 1. Aceste cuvinte, aparent neglijabile, avînd frecvența minimă, încadrate în structuri semantice puternice devin membre ale unor unități de bază, semnale ale motivului.

Reiese astfel insuficiența criteriului mecanic al frecvenței și repartiției atunci cînd analizăm structura vocabularului poetic. Criteriul hotărîtor pentru determinarea valorii reale a cuvîntului îl constituie participarea sau nonparticiparea la sferele semantice dominante ale operei. Așa, de exemplu, impresia că *bólnav* apare aproape în fiecare poezie pe care, la prima vedere, frecvența 7 a cuvîntului o infirmă, se vădește adevărată, dacă examinăm vastul cîmp semantic dezvoltat în jurul acestui concept: 246 apariții de cuvinte denumind boli sau ipostaze morbide pot domina cu ușurință un volum de 207 pagini, în care înseamnă că revine în medie 1 cuvînt din sfera *boală* pentru fiecare pagină.

Cercetarea distribuției cîmpurilor semantice evidențiază asocieri cu caracter de permanență. Le reproducem pe cele mai frecvente, definitorii pentru viziunea poetului:

— *toamnă|trist.* Ex.: „Ce chiot, ce vaiet în toamnă" (24); „Și plîngi, și-i frig de toamnă..." (32; vezi și pp. 36, 55, 59, 60, 69, 78, 92, 98, 102, 110, 160).

— *toamnă|boală.* Ex.: „E toamnă, e foșnet, e somn... / E tuse, e plînset, e gol" (27); „La toamnă, cînd frunza va îngălbeni, / Cînd pentru ftizici nu se știe ce noi surprize vor veni" (57; vezi și pp. 14, 53, 54, 55, 98, 110, 117).

— *toamnă|moarte.* Ex.: „Dă drumul, e toamnă în cetate —/ Întreg pămîntul pare un mormînt" (29); „O femeie în doliu pe stradă... / Uitasem că toamna venea" (65; vezi și pp. 6, 12, 14, 24, 30, 80, 90, 91, 114, 157).

— *toamnă|boală|moarte.* Ex.: „Deja, tușind, a și murit o fată... / E toamnă și de-acuma s-a-nnoptat" (46; vezi și p. 15).

— *toamnă|trist|moarte.* Ex.: „Clavirele plîng în oraș / Pe-o vreme de toamnă pustie... / Și-n totul e-o grea agonie" (124; vezi și p. 155).

— *ploaie|trist.* Ex.: „Pe-un arbore plîng, ca pe-un umăr.../ Și sfîrîie o ploaie ușoară" (85; vezi și pp. 8, 11, 25, 33, 57).

— *ploaie|boală.* Ex.: „O bolnavă fată vecină / Răcnește la ploaie, rîzînd" (48; vezi și p. 11).

— *ploaie/moarte.* Ex. : „În tîrg o fată tristă a murit / Și-au dus-o pe ploaie, și-au îngropat-o" (29; vezi și pp. 23, 45).

— *iarnă/trist.* Ex. : „Ningea bogat, și trist ningea..." (72; vezi și pp. 10, 30).

— *iarnă/moarte.* Ex. : „Decor de doliu, funerar, / În parc, ninsoarea cade rar" (7); „Și ningă, zăpada ne-ngroape" (19; vezi și pp. 10, 13, 22, 31, 37, 58, 148, 151, 158).

— *amor/trist.* Ex. : „Amanții profund mă-ntristează" (27; vezi și pp. 98, 22, 24, 118, 124, 77).

— *amor/bolnav.* Ex. : „Ea șterge un ftizic sărut" (94; vezi și pp. 27, 14, 54).

— *amor/moarte.* Ex. : „Carbonizat, amorul fumega" (21); „Iubito, cu fața de mort" (118; vezi și pp. 5, 12, 22, 29, 34, 35, 38, 48, 73, 109, 124, 157).

— *floare/moarte.* Ex. : „Și flori de plîns, și funerar vestmînt" (5; vezi și pp. 21, 51, 52).

— *iarnă/citit.* Ex. : „Ninge, parcă toți muriră... / Dorm volumele savante-n înghețatele vitrine" (58; vezi și pp. 19, 183).

— *amurg/violet.* Ex. : „Parfum... incendiu violet... Amurgul" (90; vezi și pp. 18, 30, 115, 162).

— *vis/moarte.* Ex. : „Azi a murit chiar visul meu final" (37; vezi și pp. 26, 70).

Distribuția evidențiază poziția-cheie pe care o dețin cîmpurile semantice *trist, bolnav, moarte.* Intrînd rînd pe rînd în rețele combinatorii diferite, acestea dobîndesc caracterul unor *precizări modale.* Ordonarea *trist — bolnav — moarte* am făcut-o și cu intenția de a sublinia gradația posibil de stabilit între cele trei cîmpuri semantice : *trist, bolnav, moarte* (motivele TRIST, MOARTE) constituie — prin distribuție — elemente selectante fundamentale, sugerînd ideea apartenenței la o categorie distinctă față de restul motivelor.

Am citat și asocieri devenite locuri comune la Bacovia. Cum distribuția ne-a interesat numai în măsura în care permite clasificarea motivelor de rezonanță largă, nu întreprindem analiza acestora.

Merită însă o mențiune specială asocierile, puternic configurate, *amor/trist, amor/bolnav, amor/moarte, floare/moarte, vis/moarte,* care evidențiază tendința de atragere a elementelor din cadrul cîmpurilor semantice *amor, suav,* în sfera depresivă *(trist, moarte).* Asemenea asocieri sugerează necesitatea distincției între

cîmpurile semantice „pozitive" și cele încadrate într-o sferă mai largă a deprimării, în sensul că primele constituie licăriri fugare, atrase în sfera ultimelor și definitorii pentru creația bacoviană din acest punct de vedere. Cu alte cuvinte, între *trist, moarte* și *suav, amor, grandios, floare* nu se naște o polaritate dramatică, o înfruntare violentă, ci are loc un proces de captare în sfera sumbră dominantă chiar a elementelor care din punct de vedere logic i se opun. Aceasta nu infirmă existența unui motiv *suav*, ci evidențiază poziția secundară a acestuia față de celelalte motive.

În funcție de opoziția specifică între cuvintele-termeni de rimă și cuvintele care nu apar în cadrul acesteia, vocabularul poetic cunoaște o ierarhizare suplimentară. [1]

Rima constituie poziția fundamentală în vers. Între cuvintele care rimează există o similaritate formală regulată și previzibilă. Cunoscînd un termen al rimei, putem presupune elemente ale structurii fonetice a celuilalt termen (accent, foneme finale). Semantic, în schimb, rima permite orice alăturări.

Conștiința tehnicii simple a rimei creează un nou tip de relație [2], relația semantică între cuvintele în rimă. Din acest punct de vedere, distingem cîteva posibilități :

1. Cuvintele în rimă sînt indiferente unul față de altul din punct de vedere semantic. Rima constituie în acest caz, deseori, o punte de legătură între cele două noțiuni.

2. Cuvintele în rimă se exclud din punct de vedere semantic. Alăturarea lor provoacă o tensiune paralelă sau contrară cu sensul frazei poetice.

3. Cuvintele în rimă converg din punct de vedere semantic. Cazul extrem îl reprezintă repetarea aceluiași cuvînt în rimă. Situația echivalează cu o dublă accentuare prin rimă și prin repetiție (sinonimică sau propriu-zisă).

Autorii de poezie se orientează de preferință către unul sau altul dintre cele trei tipuri. Pentru un poet cu valențe expresive multilaterale, ca Arghezi, esențiale sînt alăturările noi (1), cărora poeziile le oferă cheia, sau cele aparent imposibile (2), prin care înfrînge convențiile exprimării literare neutre. La Baco-

[1] În poezia fără rimă, opoziția se produce mai puțin intens între cuvintele finale ale versului și cuvintele care nu apar în această poziție.

[2] În afară de relațiile exprimate prin structura lingvistică propriu-zisă a comunicării conținute de vers.

via, în schimb, între cuvintele în rimă ocupă un loc foarte important relația 3. Aceasta reiese din tabloul de mai jos :

Numărul de termeni ai rimei	Numărul de rime	Formulele rimei		Exemple
		Simple	Complexe	
2	549	A/B —468	A′/B — 9 A′/B′ — 8 A″/B — 3 A″/B″ — 1 A‴/B′ — 1 A‴/B‴—1	amurg / curg (39)
		A/A — 57		funebru / funebru (22)
3	54	A/B/C — 13 A/A/B — 6	A′/B/C — 29 A′/A/B — 1 A/A/B′ — 5	burează/oftează/ -ntristează (27) lină/ lină/ năruină (141)
4	44	A/B/C/D–15	A′/B′/C/D—3 A‴/B/C/D—4	beție/melancolie/ironie/tîrzie (25)
		A/A/B/C–13	A‴/B′/C/D—1	amar/amar/ rar/ fugar (116)
			A/A/B′/C — 2	culori/ culori/ fiori/ fiori (51)
		A/A/B/B— 4 A/A/A/B— 1	A/A/B″/C — 1	-ngheţate/ -ngheţate/ -ngheţate/ ferate (46)
5	5		A′/B/C/D/E—2	catifelate/ îndoliate/ dărîmate/ întunecate/ blestemate (70)
			A‴/B/C/D/E–1	
			A/A/B/B/C′—1	delirînd/ delirînd/ gînd/ gînd/ curînd (15)
			A′/A/A/A/B—1	violetă/ violetă/ violetă/ violetă/ se repetă (51)

Numărul de termeni ai rimei	Numărul de rime	Formulele rimei		Exemple
		Simple	Complexe	
6	3	A/B/C/D/E/ F — 1 A/A/A/B/C/ D— 1	A'/B'/C/D/E/ F — 1	veștejit/ irosit/ venit/ murit/ părăsit/ rătăcit (70) stradă/ stradă/ stradă/ sfadă/ vadă/ grămadă (65)
7	2	A/A/A/A/A/ B/C — 1	A'/B/C/D/E/ F/G — 1	funerar/ solitar/ iar / amar/ secular/ apar/ rar (7) argint/ argint/ argint/ argint/ argint/ mint/ alint (200)

Literele A,B,C,D,E,F,G corespund în tablou cuvintelor diferite incluse în aceeași rimă. Am denumit *formule complexe* formulele rezultate din analiza unor poezii în care, la repetiția prin rimă, se adaugă finaluri de vers identice prin repetarea în întregime a unor versuri. Am notat prin ', '', ''' termenii rimei făcînd parte din asemenea versuri repetate de 2, 3, 4 ori respectiv. Ex.: A/A/B' notează o rimă incluzînd trei termeni dintre care doi se repetă, iar al treilea face parte dintr-un vers reluat în cursul poeziei. Deși de trei termeni, rima respectivă ocupă deci patru finaluri de vers.

Dintr-un total de 657 rime, 93 se realizează prin repetarea a 2 sau mai mulți termeni de 2 pînă la 5 ori. Finaluri de vers identice apar în plus în 66 de cazuri, în care rimează finala unui vers reluat de cîteva ori cu finala unui vers care apare o singură dată (a unor versuri care apar o singură dată) și în 18 cazuri caracterizate prin simpla repetiție a unui vers (deci fără rimă). Cu alte cuvinte, repetiția domină aproximativ o treime din finalurile de vers existente în poezia lui Bacovia, micșorînd considerabil repertoriul de rime. Chiar rimele comportînd 3—7 termeni sînt fals bogate, întrucît, în majoritatea cazurilor, se alcătuiesc prin repetiție.

Din totalul de 200 de cuvinte repetate în finală de vers (99 termeni repetați în rimă, 83 termeni de rimă repetați datorită apartenenței la versuri repetate, 8 cuvinte în finală de vers neîncadrate într-o rimă și repetate datorită repetării versului respectiv), 147 se încadrează într-unul din cele 30 de cîmpuri semantice. Această cifră este semnificativă, subliniind convergența a două procedee lingvistice diferite : orientarea semantică omogenă a vocabularului și introducerea în poziție tare (repetiție, rimă) tocmai a cuvintelor care atestă această orientare.

Un aspect al repetiției, avînd consecințe identice cu cele discutate, îl constituie utilizarea în rimă, în cadrul aceleiași poezii, a mai multor forme flexionare (gen, număr, articulare) sau derivate (derivare, schimbarea funcției gramaticale) ale unui cuvînt unic. Poezia *Marș funebru* (strofele 1, 5, 6, 8) ilustrează în mod strălucit acest fenomen : „Ningea bogat, și trist ningea, era tîrziu / Cînd m-a oprit în drum, la geam, *clavirul.* / Și-am plîns la geam și m-a cuprins *delirul* — / Amar, prin noapte vîntul fluiera pustiu" ; „Înaltă, despletită, ca de *var* / Mi se părea Ofelia nebună... / Și lung gemea arcușu-acum pe strună / Îngrozitorul marș lugubru, *funerar*" ; „Cîntau amar, era *delir,* / Plîngea clavirul trist și violina — / Făcliile își tremurau lumina, / Clavirul catafalc părea, și nu *clavir*" ; „Vai, de-atunci îmi pare lumea și mai tristă, / Viața-i melodie *funerară*... / Și nu mai uit nebuna *lăutară* / Și transfigurata, tristă *claviristă*" (72—73).

Procedeul constituie manieră la Bacovia. Îl întîlnim în poezii ca *Romanță* („De *vei veni* / Cînd n-o *să vin,* / Pe banca veche vei găsi / Un crin") ; *Plumb de toamnă* (rimele : soldat / *uitat,* eronată / *uitată*) ; *Psalm* (rimele : balcon / *monoton* / tron, madonă / *monotonă*) ; *Mister* (rimele : *pustie*/agonie, știu/*pustiu*) ; *Nervi de primăvară* (păreri / *primăveri* / dureri, *primăvară* / fanfară) etc.

Reluarea cu modificări gramaticale caracterizează și finalurile de vers care nu rimează, din poeziile cu structură mai liberă, constituind, de asemenea, un element de încercuire a poeziei în granițele cîtorva concepte. Ex. : poezii ca *Fanfară* („Plîngeam și rătăceam pe *stradă*... / Și-atît de goală era *strada*"), *Boemă* (în final de vers : *iarna, iarnă, să ningă, ningea*) ; *Mister (oraș, orașul) ; Decor (negri, negri, negre)* etc.

Repetarea cuvintelor în final de vers nu are numai consecințe semantice.

Pe plan fonetic, acest fenomen imprimă poeziei o monotonie a rezonanței fonetice, esențială pentru reacția pe care o provoacă în cititori. Acumularea unei anumite categorii de foneme creează acel „curent subteran de înțeles", despre care vorbea E. Poe [1]. Așa, de exemplu, predilecția lui Bacovia pentru rimele conținînd sunete închise și nazalizate ca *î, u* (*plumb, vînt, frînt, gînd, curînd, plînge, răsfrînge, mormînt*); verbe la gerunziu[2] sau infinitive lungi în *-are, -ire*, care dau o notă de tînguire : *amețire, aiurare, amorțire, dărîmare, descifrare, enervare, îngăduire* etc., conferă poeziilor expresivitate sporită în reliefarea unor motive sumbre (TRIST, MOARTE, ÎNSINGURARE).

În plus, rimele cuprinzînd multe finaluri de vers cîștigă o funcție formală de unificare și organizare. Deseori, Bacovia nu utilizează forme prozodice fixe. În asemenea cazuri, o rimă conținînd 3—4 (mai multe) cuvinte străbate întreaga poezie, restul finalurilor de vers menținîndu-și libertatea. Ex. : poeziile *Regret, Din liră, Spre primăvară, Gaudeamus, Curaj, Amurg, Să ne iubim, Legendă, Și toate* etc.

Rimele sinonimice (tot un aspect al relației 3, expusă la începutul prezentului capitol) nu sînt atît de frecvente în creația poetului, ca cele de repetiție. Se pot cita cîteva exemple : *veacurilor / vremurilor* (194); *mut / tăcut* (60); *amîndoi / noi* (157); *se aprind / licărind* (13) etc.

Rareori, dar tocmai datorită acestei rarități cu valori expresive întărite, poetul pune în rimă cuvinte care se resping din punct de vedere semantic : *amară / primăvară* (148); *soare / doare* (82); *soare / -ngrozitoare* (176); *senin / suspin* (146); *din topor / amor* (75); *amor / înfiorător* (14); *jale / nupțiale* (83); *pale / nupțiale* (83); *adorato / au îngropat-o* (29).

Exemplele se ordonează în jurul asociației bacoviene *suav / depresiv*, discutată în capitolul anterior.

Cercetarea prezentă a ignorat stadiul fonetic (cu excepția unor referiri izolate). Am acordat prioritate în analiză nivelului lexical, pentru că una din ideile noastre de bază a fost că acesta

1 Vezi R. Jakobson, *op. cit.*

2 Bacovia utilizează foarte frecvent gerunziul. Am relevat 65 de gerunzii în *-înd*, de-a lungul volumului.

reprezintă rețeaua conținînd cele mai semnificative inovații ale tehnicii bacoviene. În cele ce urmează, încercăm o sumară abordare a stadiului imediat următor, acela al *structurii poeziei.*

Unitatea fundamentală a structurii poetice o constituie motivul. Poezia apare în momentul în care poetul organizează conștient succesiunea și ierarhizarea motivelor. Uneori, poezia rezultă dintr-o simplă juxtapunere de motive, alteori îmbracă o formă mai complexă, orientată în jurul unui motiv dominant. Poeziile lui Bacovia atestă acest tip de structură.

Cea mai simplă formă de evidențiere a motivului dominant o constituie repetarea obsesivă a unui cuvînt care îl sugerează. În poezia *Plumb de iarnă* (58), reluarea cuvîntului *ninge* reduce toate fenomenele la un numitor comun : ninsoarea cotropitoare într-o viziune de potop („Ninge secular... / Ninge parcă toți muriră... / Ninge cu nimic în noaptea vastă, ning bancnote... / Ninge grandios în orașul vast... / Ning la cinematografe grave drame sociale"). Poezia *Amurg* este dominată de culoarea roșie, exprimată metaforic prin *sînge* : „Ca lacrimi mari de sînge / Curg frunze... / Și-nsîngerat amurgul... / De sînge urcă luna... / De sînge pare lacul / Mai roș ca-ntodeauna". Strofa finală oferă cheia repetării, aducînd — indirect, dar cu atît mai pregnant — o ultimă viziune a sîngelui : „La geam tușește-o fată / În bolnavul amurg / Și s-a făcut batista / Ca frunzele ce curg". Ecuația poetică e de data aceasta mult mai complexă, conectînd trei specializări succesive ale simbolului central : *amurg* > *roșu* > *sînge* > *bolnav* (ftizie). *„Amurgul bolnav"* reproduce, la scara întregii naturi, toamna distrugătoare în care a pătruns fata. Medierea între cele două planuri paralele *(amurg, fată)* se produce prin sinonimia conotativă *roșu — sînge.*

Procedeul constituie manieră la Bacovia și apare mai ales în poeziile organizate în jurul unei culori *(Negru, Plumb, Alb, Matinală).* Structural, distingem două etape : 1. reliefarea cuvîntului prin repetare și 2. transformarea cuvîntului în simbol prin asocierea lui cu cuvinte specifice unui motiv *(ninge / muriră, amurg/bolnav).* Cînd etapa a doua nu se produce, poezia se transformă într-un joc, poetul extinde arbitrar și capricios o culoare, alunecînd în manierism. Ex. : poezia *Amurg violet* („Amurg de toamnă violet... / Apostoli în odăjdii violete... / Orașul tot e

violet... / Mulțimea toată pare violetă... / Străbunii trec în pîlcuri violete").

Cel mai frecvent mod de organizare a poeziilor bacoviene îl constituie structurarea în jurul unei *fraze-refren*, care concretizează motivul dominant. Prezentînd incidentul care a declanșat meditația poetică, asemenea fraze devin elementul individualizator al poeziei. Într-adevăr, vocabularul de bază al motivelor (cuvintele cuprinse în cîmpurile semantice expuse în partea a doua a lucrării) apare în toate poeziile și devine important numai în măsura în care proiectează asupra elementului *concret* (cuvîntul-simbol în primul caz, fraza-refren în al doilea) nota semantică definitorie.

În cele ce urmează, vom denumi fraza-refren *temă*, ținînd seama de reluarea ei într-un mod asemănător cu cel al temei într-o lucrare muzicală.

Majoritatea poeziilor din volum conțin un vers-temă. Ex.: *Barbar cînta femeia-aceea* (28); *Sînt cîțiva morți în oraș, iubito / (Și)-ncet cadavrele se descompun* (35); *Omul începuse să vorbească singur* (40); *În creierul meu plînge un nemilos taifas* (79); *Melancolia m-a prins pe stradă* (81); *Greierul zimțează noaptea cu nimic* (86); *La geamuri noaptea cîntă funerar* (91); *Altfel e greu pe pămînt...* (126); *Erau ziare, evenimente* (149; vezi și p. 10, 29, 31, 32, 36, 41—42, 47, 60—61, 65, 66, 74, 95, 99, 100, 101, 107, 108, 119, 114, 118, 123, 137, 150, 153, 170 etc.).

În construcția temelor, atrage atenția utilizarea a exclusiv trei timpuri: prezent, imperfect, mai-mult-ca-perfect.

Spre deosebire de prezent, care sincronizează poezia cu momentul observației, sau exprimă o idee generală (*„Altfel, e greu pe pămînt"*), imperfectul și mai-mult-ca-perfectul deplasează poezia din planul real în planul amintirii obsedante, al instantaneului, care, o dată surprins, se continuă în gînd sub forma unei viziuni halucinante, deși elementul care o provocase a dispărut de mult. [1] Ex.: „Omul *începuse* să vorbească singur"; „*Lunecau* baletistele albe"; „Muzica *sonoriza* orice atom"; „*Plîngea* caterinca fanfară"; „*Uitasem* că toamna venea" etc. Adăogăm observația că imperfectul și mai-mult-ca-perfectul creează, datorită elementului durativ, o atmosferă de vag, cu totul absentă în cazul unui alt timp trecut,

[1] Lucru explicabil prin valoarea imperfectivă a acestor timpuri în cazurile discutate. În limba rusă, asemenea valori ar trebui redate prin aspectul imperfectiv.

perfectul compus, care exprimă o acțiune cu limite precise, finite (corespunzînd aspectului perfectiv în limba rusă). Așa se explică faptul că Bacovia utilizează perfectul compus o singură dată în cadrul unei teme (ex. : „Melancolia m-*a prins* pe stradă" ; verbul sugerează o acțiune momentană, de surprindere, care nu se putea prelungi).

Tema se repetă identic sau cu imperceptibile modificări provocate de necesitățile introducerii ei pe parcursul poeziei. Uneori apar inversări care sugerează întoarcerea pe toate fețele a uneia și aceleiași informații, cam în forma sub care se petrece acest fenomen, atunci cînd gîndurile ne sînt acaparate intens, de un subiect asupra căruia ne concentrăm cu efort. Ex. : „Cînd voi fi liniștit voi scrie un vers... / Voi scrie un vers cînd voi fi liniștit" (128; vezi și p. 84, 82 etc.).

Rarele abateri de la reluarea temei sînt accentuate tocmai prin caracterul lor singular. Așa se întîmplă atunci cînd repetiția — altfel fidelă — se rupe, intercalînd un element neașteptat în locul celui pe care regularitatea revenirii anterioare a versurilor ne face să-l prevedem. Procedeul — *așteptarea frustrată* — introduce elementul central, hotărîtor, al poeziei care, prin contrast, este pus în relief, montat am putea spune, în elementul repetibil. În poezia *Lacustră*, ultima strofă se deosebește de prima numai printr-un vers :

strofa I		strofa IV
	De-atîtea nopți aud plouînd	
Aud materia plîngînd...		Tot tresărind, tot așteptînd...
	Sînt singur și mă duce-un gînd	
	Spre locuințele lacustre.	

Înlocuirea prin : „Tot tresărind, tot așteptînd" a celui de-al doilea vers situează într-o poziție-cheie elementul esențial al poeziei — neliniștea (fugar presimțită încă din strofa a doua : *Tresar prin somn...*). În poezia *Spre toamnă* (15—16), strofa-refren („Pe drumuri delirînd / Pe *vreme de toamnă, / Mă urmărește-un gînd / Ce mă îndeamnă : / Dispari mai curînd!*") modifică primul și al treilea vers („*Și mereu delirînd; M-adoarme un gînd*"). Simpla introducere, în cadrul cunoscut, a cuvintelor *mereu* și *m-adoarme* sugerează, fără a mai fi necesare alte comentarii, faptul că poetul a intrat deplin sub stăpînirea descurajării. La fel

se întîmplă cu opoziția : „Negru profund, noian de negru.../ Negru, *numai* noian de negru" (21), în care negru = moarte. În poezia *Matinală* (51—52), ideea că ziua care a început distruge frumusețea și prospețimea zorilor își face drum către atenția noastră, prin înlocuirea a trei cuvinte în cadrul strofei-temă :

strofa I	strofa V
Aurora violetă	
Plouă rouă de culori.	Se *pătează* de culori,
Venus, *plină* de fiori,	Venus, *pală* de fiori,
Pare-o *vie* violetă...	Pare-o *stinsă* violetă...

De aci pînă la *paralelism* — încadrarea întregii poezii într-un tipar de construcție unic — nu e decît un pas. Multe dintre poeziile lui Bacovia ating această treaptă a supremei exploatări a posibilităților expresive pe care le oferă modul de construcție. Ex. : *Plumb* (5), *Decor* (7), *Gri* (10), *Decembre* (19), *Rar* (25), *Amurg antic* (33) etc. Vom discuta pe larg un asemenea caz în cadrul analizei de text, anexată la lucrare.

Sinteză Ducînd pînă la ultimele consecințe criteriul asocierilor prin similaritate (pe baza sinonimiei) și contiguitate (cuvinte aparținînd aceleiași sfere semantice) în analiza vocabularului poetic, am degajat un număr restrîns de motive definitorii pentru forma pe care o determină conținutul monocord al poeziei lui Bacovia. Posibilitatea încadrării acestor motive în două grupe mari (TRIST — SINGUR — MOARTE; ORAȘ — INTELECTUAL — AMOR — GRANDIOS — SUAV) atestă marele grad de înrudire a motivelor. În plus, orientarea semantică depreciativă (vezi cîmpurile semantice *capital, amor*) sau asocierile *suav / moarte, floare / moarte* creează trainice punți de legătură între cele două categorii.

Etapa următoare a constituit-o cercetarea modului în care se reliefează motivele în poezia lui Bacovia. Am ajuns în acest sens la următoarele concluzii :

Principalele mijloace ale reliefării motivului țin de vocabular și construcția poeziilor (nu de imagine).

Ele sînt :

a. un vocabular definibil statistic printr-un nucleu redus de cuvinte cu frecvențe foarte mari, care acoperă cea mai mare parte a textului poetic și dețin majoritatea pozițiilor-cheie (titlu, rimă) ;

b. un vocabular definibil semantic prin caracter *orientat*;

c. o construcție bazată atît de intens pe *repetiție*, încît abaterile cîștigă valoare de semnal;

d. preferința la toate nivelele pentru *inventare redusă*, care nu camuflează tendințele principale prin devieri și variații, ci le evidențiază clar (vocabular de dimensiuni apropiate de cele ale limbii uzuale, un număr mic de cîmpuri semantice și de motive, un inventar sărac de rime, un număr restrîns de teme și simboluri etc.)

Anexăm la lucrare o analiză de text exemplificatoare și indicele de frecvențe al vocabularului bacovian.

ANALIZĂ DE TEXT: «PLUMB»

Poezia deschide volumul cu același titlu publicat de poet în anul 1916. Am ales-o pentru analiză, întrucît:

— prin poziție [1] și titlu, autorul o situează pe planul unei generalizări a întregului volum;

— trăsăturile acestei poezii nu reprezintă un moment inițial infirmat de restul creației poetului, ci începutul unei direcții pe care Bacovia o va continua de-a lungul volumelor publicate.

Pentru a facilita urmărirea analizei, reproducem textul poeziei:

PLUMB

Dormeau adînc sicriele de plumb,
Și flori de plumb și funerar vestmînt —
Stam singur în cavou — și era vînt...
Și scîrțîiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, și-am început să-l strig —
Stam singur lîngă mort... și era frig...
Și-i atîrnau aripele de plumb.

Materialul lingvistic utilizat de poet e constituit de 20 de unități lexicale — 29 apariții (am considerat semiauxiliarul de

[1] Convenția primei poezii, a primului contact cu volumul, pe care practica lecturii prin frunzărire o contrazice, se menține totuși, și pentru poet, și pentru cititor. Rareori poetul introduce întîmplător o poezie la începutul volumului și tot atît de rar omitem s-o citim pe aceasta prima.

aspect, împreună cu verbul din *am început să strig* ca o singură unitate), dintre care 13 (21 de apariții) se grupează, conform cîmpurilor semantice ilustrate în partea a doua a lucrării, în modul următor :

motiv	concept	cuvinte	Frecv. totală	
			concept	motiv
MOARTE	moarte	sicriele /1/ [3], plumb /6/ [16], funerar /1/ [9] cavou /1/ [2]	11	14
	somn	dormeau / 2 / [18]	2	
	iarnă	frig /1/ [14]	1	
ÎNSINGURARE	singur	singur / 2 / [43]	2	2
TRIST	discordant	scîrțîiau /L/ [3], am început să strig /1/ [1]	2	2
SUAV	suav	flori /2/ [10]	2	2
AMOR	amor	amor /1/ [9]	1	1

Tabloul prezintă motivul, cîmpurile semantice ale motivului respectiv atestate prin cuvinte în poezia *Plumb*, cuvintele exemplificînd cîmpul semantic, frecvența cîmpului semantic în poezie (obținută prin totalizarea frecvențelor în text ale cuvintelor din același cîmp semantic) și frecvența motivului (suma frecvențelor cîmpurilor semantice care fac parte din motiv). Am notat între bare frecvența cuvintelor în poezia analizată, iar în paranteze drepte, frecvența lor în cadrul operei bacoviene.

Motivul MOARTE apare ca motiv dominant al poeziei, cu o frecvență distanțată net de frecvența motivelor auxiliare. El este reprezentat prin cuvinte din toate conceptele componente.

Cuvîntul *plumb* înregistrează frecvența maximă atît în cadrul motivului, cît și în cadrul poeziei, revenind în mod obsesiv în 6 din cele 8 versuri ale acesteia. Recunoașterea valorii lui simbolice în opera lui Bacovia nu poate ignora poezia *Plumb*, care creează această valoare prin asocierea, pentru prima dată în opera poetului, a cuvîntului cu *sicrie, coroane (sicriele de plumb, coroanele de plumb)* sau situarea lui într-un context comun cu *funerar, cavou, mort.*

Plumbul alcătuiește un fel de materie universală, din care se alcătuiește totul în jur *(sicriele, florile, coroanele, amorul* [1]*, aripile)*, sugerînd greutatea (apăsarea) alături de *sicriele, coroanele, aripele* (în acest ultim caz greutatea e sugerată și de verbul *atîrnau)*, rigiditatea mortuară alături de *amorul*, morbidul în *flori de plumb*. Nu e exclus ca *flori de plumb, coroanele de plumb, aripele de plumb* (aripile unei statui funerare, de exemplu) să se refere în intenția poetului numai la accesoriul funerar. În mintea cititorului, ele trezesc, însă, asociațiile enumerate anterior.

O poziție asemănătoare, într-o poezie scrisă după un tipar similar lui *Plumb*, ocupă cuvîntul *negru* în poezia *Negru*, reluat tot de 6 ori (de 4 ori în final de vers și de 2 ori în poziție inițială, spre deosebire de *Plumb*, care adaugă celor 4 poziții în final de vers 2 poziții mediale). [2]

Motivele secundare, care pot fi grupate alături de motivul MOARTE, ÎNSINGURARE și TRIST, sînt reprezentate slab (un cuvînt repetat, două cuvinte).

Motivele AMOR și SUAV, opunîndu-se din punct de vedere logic grupului de motive MOARTE / SINGUR / TRIST, li se asociază în această poezie într-un mod specific bacovian. După fiecare dintre cuvintele care le reprezintă, apare determinantul plumb *(flori de plumb, amor de plumb)*, creîndu-se în acest mod imaginea descompunerii, care a invadat laturile frumoase, de obicei senine, ale vieții.

Poezia nu e orientată în jurul unui vers-temă, deși înclinăm către părerea că versul : „Dormeau adînc sicriele de plumb", reluat cu modificări în primul vers al celei de-a doua strofe („Dormea întors amorul meu de plumb"), cîștigă întrucîtva valoarea de laitmotiv.

Afirmația rămîne însă la stadiul de impresie, întrucît structura poeziei fiind bazată pe un paralelism perfect, despre oricare dintre cele 4 versuri ale primei strofe s-ar putea argumenta că e reluat în strofa a doua, deși nu am accepta ca eventual posibilă decît argumentarea în favoarea celui de-al treilea vers (exprimă, la fel ca primul, o idee care poate fi extinsă la întreaga poezie).

[1] Interpretabil, fie în sens abstract, fie ca denumind persoana prin numele sentimentului nutrit pentru ea.

[2] Vezi pag. 280 a lucrării.

Poezia se întemeiază pe reluarea, în strofa a doua, a cadrului oferit de prima strofă. E suficient să alăturăm versurile 1, 3 și 4, din strofa întîi, cu versurile 1, 3 și 4, din strofa a doua, pentru a observa o construcție sintactică perfect similară :

	predicat	*circ. mod*	*subiect*	*atribut*
vers 1.	I Dormeau	adînc	sicriele	de plumb
	II Dormea	întors	amorul	meu de plumb
	predicat	*circ. mod*	*circ. loc*	*predicat*
vers 3.	I Stam	singur	în cavou	și era vînt
	II Stam	singur	lîngă mort	și era frig

	predicat	*subiect*	*atribut*
vers 4.	I Și scîrțiau	coroanele	de plumb
	II Și-i atîrnau	aripele	de plumb

simetria construcției se frînge brusc în ultima parte a versului al doilea din strofa a doua :

vers 2 : I Și flori de plumb și funerar vestmînt —
II Pe flori de plumb, *și-am început să strig...*

Apariția neașteptată a verbului *a striga* în locul substantivului cu determinant, pe care paralelismul celorlalte versuri și începutul identic al celui citat îl face previzibil, creează un moment de surprindere și concentrare asupra elementului modificat (o „așteptare frustrată"), accentuîndu-l. Ieșirea din tiparele poeziei corespunde momentului de tensiune maximă, în care se declanșează exasperarea poetului, și e semnalată și de un alt criteriu formal. Poezia e scrisă la imperfect, cu excepția momentului de ruptură, în care poetul utilizează perfectul compus. Imperfectul provoacă o impresie durativă, de continuitate. Perfectul compus evidențiază momentul față de curgerea egală precedentă și de aceea care va urma.

Poezia e compusă prin coordonare în cadrul a două fraze corespunzînd celor două strofe. Repetarea de 7 ori a conjuncției *și* (polisindeton) creează impresia obsesivă a unei acumulări deprimante.

La tonalitatea gravă contribuie, pe plan fonetic, preponderența marcată a lui *u* și *î*, deseori nazali : *dormeau, adînc, plumb*

(de 6 ori), *funerar, vestmînt, singur* (de 2 ori), *cavou, vînt, scîrțîiau, întors, am început, lîngă, atîrnau.* Semnalăm diftongii (triftongii) dînd impresia de vaiet, prin întîlnirea onomatopeică a lui *au* final cu *a* — inițial : *dormeau adînc, atîrnau aripele.*

A dormi adînc reprezintă un loc comun în opera bacoviană. Alături de universalizarea amintită a plumbului, el completează repertoriul de tropi lexicali ai poeziei.

Compusă într-o gamă unică, poezia analizată se vădește rezultatul unei atente cîntăriri formale, mergînd pînă la cele mai fine și imperceptibile nuanțe. Preferința acordată modului de construcție și vocabularului față de tropii propriu-ziși — foarte puțin numeroși — explică impresia de sobrietate provocată de lectura lui Bacovia și o lipsește de încărcătura care i-ar *media* comuniunea cu cititorul.

Stilizarea — vizibilă începînd cu selecția aproape manieristă în vocabular și continuînd cu structura desăvîrșit simetrică — semnalează o poezie în care predomină nu atît spontaneitatea, cît urmărirea conștientă a efectelor. Ea confirmă afirmația lui G. Călinescu despre artificiul creației bacoviene. [1]

INDICE DE FRECVENȚE [2] AL VOCABULARULUI LUI G. BACOVIA

A

abia simțit (av), 79
abis (s), 49
accent (s), 69
același (aj), 9
acoperiș (s), 99
acorda (v), 59
adăuga (v), 15
adevăr (s), 87
adînci (v), 58
adora (t, 29
adulător (aj), 141
aer=văzduh (s), 97
aeroplan (s), 76
afectat (av), 177
afiș (s), 102
afla (v), 182

[1] „Poezia lui G. Bacovia a fost socotită, în chip curios, ca lipsită de orice artificiu poetic, ca o poezie simplă, fără meșteșug. Și tocmai acest artificiu te izbește și-i formează în definitiv valoarea." (G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Buc., 1941, p. 657.)

[2] Cuvintele sînt clasificate alfabetic în interiorul fiecărei frecvențe, de la frecvența cea mai mică (1), pînă la frecvența cea mai mare (76). În paranteze mici am introdus pentru precizarea valorii gramaticale a cuvintelor, prescurtările : *s* (substantiv), *v* (verb), *aj* (adjectiv), *av* (adverb), *a* (adjectiv sau adverb), *i* (interjecție). Participiile au fost trecute ca atare, fără paranteze explicative. La verbe nu s-au separat valorile gramaticale ale gerunziului. Alături de fiecare cuvînt, la dreapta, figurează paginile de apariție în text. La stînga coloanelor apare numărul de ordine al cuvintelor.

se) afla (v), 124
aforism (s), 195
agent (s), 208
agonic (av), 6
agoniza (v), 45
alarmă (s), 36
alchimie (s), 99
alee (s), 90
alint (s), 200
alinta (v), 77
altar (s), 125
amantă (s), 182
amăgi (v), 135
ameţire (s), 85
amintire (s), 87
anonim (aj), 90
anotimp (s), 115
amorţire (s), 111
se) anunţă (v), 122
apăra (v), 194
apostol (s), 18
se) apropia (v), 68
apune (v), 123
arcuş (s), 73
argintiu (aj), 8
arie (s), 42
armă (s), 36
armonios (aj), 56
arunca o privire (v), 50
asemenea (av), 83
aspect (s), 127
aspiraţie (s), 140
aspru (aj), 189
astă-vară (av), 192
astru (s), 178
atent (av), 12
atmosferă (s), 80
se) aţine (v), 95
aţipi (v), 99
aureolă (s), 191
auri(t, 75
auriu (aj), 95
autobuz (s), 207
avea loc (v), 87
avea în vedere (v), 90
avere (s), 95
azil (s), 117
azvîrli (v), 96

B

bagaj (s), 45
balans (s), 12
balanţă (s), 202
balcon (s), 118
ban (s), 109
bancnotă (s), 58
bangăt (s), 36
basm (s), 49
băutură (s), 11
bea (v), 126
beduin (s), 193
bere (s), 95
berărie (s), 95
bîjbîi (v), 11
bîntui (v), 145
blaza (t, 108
bleg (aj), 92
bloc (s), 103
boare (s), 120
boci (v), 57
bogat (av), 72
bomboană (s), 122
bond (s), 180
brîu (s), 66
broşură (s), 184
brumat (t, 110
brună (s), 72
brutal (aj), 57
bubui (v), 207
buchet (s), 51

buciuma (v), 5
bucurie (s), 148
buimăci (t, 120
burg (s), 180
burgheză (s), 122
butnărie (s), 69

C

cadaveric (av), 54
cadență (s), 201
cafea neagră (s), 103
caldarîm (s), 207
canapea (s), 125
cancer (s), 53
candoare (s), 189
caravană (s), 193
carne vie (s), 53
cartier (s), 58
cartușă (s), 194
casă = de bani (s), 45
castel (s), 124
cavernă (s), 85
cavernos (av), 41
călare (av), 120
călător (s), 179
cărare (s), 56
ceară (s), 41
cerni (t, 72
chemare (s), 31
chitară (s), 180
chiui (v), 192
cinematograf (s), 58
ciudat (aj), 27
civilizație (s), 194
cîine (s), 17
cîștiga (v), 181
clampa (s), 20
clapă (s), 22
claviristă (s), 73
clădire (s), 111
clătina (v), 79
clocot (s), 114
clopot (s), 36
cobe (s), 10
cochet (aj), 18
coclauri (s), 24
cocotă (s), 119
coincidență (s), 115
colț (s), 95
comercial (aj), 202
comoară (s), 71
complex (aj), 74
concert (s), 90
condei (s), 60
contemporan (aj), 126
continent (s), 86
contrazice (v), 86
convoi (s), 15
copilă (s), 82
cor (s), 125
coroană (s), 5
cort (s), 120
crește (v), 115
creț (aj), 96
crimă (s), 126
crivat (s), 119
croncănit (s), 30
se) culca (v), 88
cupeu (s), 122
curat (aj), 110
curma (v), 76
curs al vieții (s), 208

D

a da = a ajunge (v), 183
da foșnet (v), 85
da muguri (v), 166
da la cap (v), 75
damna (t, 184

dărîmare (s), 11
decădea (v), 205
declama (v), 90
defila (v), 201
defunct (aj), 12
degajare (s), 74
degenera (t, 109
se) demasca (v), 208
democrat (aj), 58
se) denunța (v), 179
deodată (av), 101
deprinde (v), 23
descifra (v), 128
descifrare (s), 194
descrie (v), 181
desface (v), 155
desfrînare (s), 119
desigur (av), 208
destrăma (v), 159
deșteptare (s), 50
detuna (v), 124
devorant (aj), 193
dezacord (s), 22
dezbrăca (v), 79
dezgheța (v), 169
dezgust (s), 188
diadema (s), 194
diafan (aj), 120
diamant (s), 95
dintr-o dată (av), 173
discordant (aj), 14
divin (aj), 168
Doamne (i), 163
dogi (t, 6
doina (s), 24
doini (v), 135
domn (s), 163
dominant (aj), 184
domni (v), 40
domol (av), 6
dori (v), 183
dramă (s), 58
draperie (s), 72
dudui (v), 59
dugheană (s), 109
dumbravă (s), 180
duminecă (s), 173
dungă (s), 99

E

eczemă (s), 97,
efuzie (s), 184
egalitate (s), 181
elegant (aj), 90
elev (s), 65
emoție (s), 111
enerva (v), 43
epocă (s), 120
eroic (aj), 193
eronat (aj), 46
eșarfă (s), 165
etaj (s), 45
eter (s), 90
etern (aj), 121
examen (s), 108
explica (v), 58
ev mediu (s), 193
evreiesc (aj), 15

F

fabrică (s), 50
face = merita (v), 127
fald (s), 54
fantastic (av), 43
fantezie (s), 189
fantomă (s), 7
far (s), 207
farmec (s), 167
fatal (aj), 53
fată mare (s), 71
feciorie (s), 157

fel (s), 121
felinar (s), 11
feminin (aj), 53
fericire (s), 156
fermecător (aj), 166
ființă (s), 115
filozof (s), 122
se) fini (v), 178
finis (s), 126
fioros (aj), 41
firmament (s), 190
fix (aj), 41
fîntînă (s), 82
fîșie (s), 162
flamură (s), 120
flașnetă (s), 41
foșni (v), 147
francez (aj), 202
frate (s), 203
freca (v), 60
fredona (v), 90
frică (s), 115
friguros (aj), 100
fulg (s), 102
fumega (v), 21
fura (v), 54
fusta (s), 102

G

galantar (s), 95
gală (s), 43
gamă (s), 115
gază (s), 43
gălăgios (aj), 148
ger (s), 189
german (aj), 173
gesticula (v), 121
gheţar (s), 137
gigant (aj), 180
gîndire (s), 41
glod (s), 45
glorios (aj), 101
glumă (s), 126
pe grabă (av), 110
grad (s), 181
grandios (av), 58
grandoare (s), 135
gratie (s), 98
graţios (aj), 56
grămadă (s),
greşi (v), 79
grevă (s), 122
grîu (s), 110
groază (s), 41
gumă (s), 12

H

haină (s), 70
hambar (s), 59
han (s), 25
hangiu (s), 25
hău (s), 50
hieroglifă (s), 193
histerie (s), 53
histeriza (t, 83
hî (i), 12
hîd (aj), 41
hoardă (s), 142
hohu (i), 201
hoit (s), 138
humă (s), 11

Î

îmbătrîni (t, 83
îmbrăţişa (v), 203
împătimit (aj), 74
împietri (t, 42
împinge (v), 102
împrăştia (v), 98
împresura (v), 188
se) împuşca (v), 46

înăbuși (v), 6
încerca (v), 187
închega (t, 13
325 închis = culoare (aj), 97
se) încolăci (v), 32
îndată (av), 171
îndemn (s), 193
îndepărta (t, 100
330 îndrăzneț (aj), 100
se) îndrepta (v), 156
îndruma (v), 103
îndura (v), 100
înfiorător (av), 14
325 înflori (v), 199
îngăduire (s), 96
îngemănat (aj), 204
îngrijitor (aj), 147
înmărmuri (v), 43
340 îneca (v), 11
însîngera (t, 39
înstrăina (t, 157
întîlnire (s), 100
întîmplare (s), 78
345 întîrziere (s), 138
întins = mare (aj), 56
întrebare (s), 171
întrevedea (v), 181
întristare (s), 192
350 înțeles (s), 169
învălui (t, 46
învechi (t, 48
înveriga (t, 193
învia (v), 58
355 învingător (s), 194
înzăpezi (t, 93

I

ià = auzi! (i), 10
iad (s), 188
iarăși (av), 79
360 iarbă (s), 97
idee (s), 181
iernatic (aj), 135
ieși (v), 120
iluzie (s), 154
365 imagina (v), 192
imens (aj), 31
imn (s), 168
impozant (aj), 43
important (aj), 150
370 incendiu (s), 90
incest (s), 193
incoerent (av), 190
indignare (s), 56
inert (aj), 90
375 insomnie (s), 79
instinct (s), 74
instrument (s), 91
interesant (aj), 202
intern (aj), 121
380 inunda (v), 11
ironic (av), 54
se) irosi (v), 70
istoric (aj), 9
istorie (s), 126
385 iubită (aj), 142
se) ivi (v), 178

L

labirint (s), 194
pe larg (av), 202
laș (aj), 34
390 latin (aj), 173
lăcustă (s), 193
lăutară (s), 73
legendar (aj), 114
lemnărie (s), 69
395 lenevos (aj), 12
liber (aj), 144
librărie (s), 202

liliac (s), 180
linie ferată (s), 44
literar (aj), 69
lucra (v), 75
lucrătoare (s), 50
luncă (s), 78
lup (s), 13
lupanar (s), 122
lupta (v), 73
luptă (s), 120

M

madonă (s), 118
mal (s), 9
mangal (s), 21
mansardă (s), 121
mantie (s), 72
marfă (s), 165
mască (s), 119
maşină (s), 71
materie (s), 9
măreţ (aj), 126
măria-sa (s), 203
se) mărita (v), 83
mărturisire (s), 189
măsură (s), 11
mătura (v), 10
mecanic (av), 41
medita (v), 78
melancolic (aj), 78
merge (v), 93
merita (v), 96
mers (s), 59
miere (s), 110
mileniu (s), 193
miliardar (s), 122
milionar (s), 122
mina (v), 44
miniatură (s), 56
minţi (v), 200
se) mira (v), 22
mirare (s), 85
mireasă (s), 118
mizantropie (s), 112
mîna (v), 19
mînca (t, 52
mîndră (aj) 166
mîngîia (v), 203
mîngîiere (s), 123
mînios (aj), 195
mocni (v), 96
mod (s), 45
modern (aj), 90
modestie (s), 92
modula (v), 162
mohorît (av), 96
molcomitor (av), 159
mondial (aj), 122
morav (s), 180
moşneag (s), 172
de) multe ori (av), 102
mumie (s), 114
muncitor (aj), 180
mural (aj), 201
murmur (s), 15
mutism (s), 44

N

natural (aj), 61
nazaliza (v), 54
năduf (s), 173
năluci (t, 120
nămeţi (v) 117
se) nărui (v), 141
năuc (aj), 92
neatent (av), 69
pe nedrept (av), 193
nedumerire (s), 188

nedumerit (aj), 22
neîncetat (av), 171
nemărginire (s), 194
475 nepăsare (s), 112
nepăsător (av), 107
nerv (s), 126
nervos (av), 15
pe) nesimțite (av), 191
480 nimicnicie (s), 81
nocturn (aj), 95
fără) noimă (av), 125
nostim (aj), 11
nuanță (s), 184
485 număr (s), 85
nume (s), 47
nupțial (aj), 83

O

obelisc (s), 194
obiect (s), 62
490 obositor (av), 47
obraz (s), 119
ocol (s), 6
ocupa (v), 103
odăjdii (s), 18
495 of! (i), 62
oftat (s), 86
oftică (s), 201
orbitor (aj), 95
ordine (s), 115
500 orgă (s), 173
organic (aj), 74
organizare (s), 181
oricum (av), 160
ori pe unde (av), 167
505 orișicînd (av), 50
oștean (s), 120
otoman (aj), 120

P

pahar (s), 45
paloare (s), 44
510 palpita (v), 83
paradox (s), 184
paraliza (t, 59
paralizie (s), 17
patinor (s), 13
515 pavilion (s), 202
paznic (s), 164
păcat, (s), 37
păgîn (aj), 140
pămîntean (s), 109
520 păr (s), 124
părăgini (t, 203
părere de rău (s), 103
părete (s), 23
păsa (v), 11
525 păși (v), 110
pătrunde (v), 39
păzi (v), 120
pedant (aj), 108
pelerin (s), 193
530 pereche (s), 102
picior (s), 113
picta (v), 89
pictură (s), 50
picura (v), 137
535 piept (s), 44
pieri (v), 134
pilot (s), 9
pivniță (s), 126
pîlc (s), 118
540 plana (v), 47
planșă (s), 143
plesni (v), 199
plictiseală (s), 96
se) plimba (v), 13

plimbare (s), 122
plînsoare (s), 30
pluti (v), 33
poartă (s), 45
poc! (i), 60
pocnet (s), 32
poem (s), 90
polen (s), 53
politic (aj), 195
poloboc (s), 69
popă (s), 46
poposi (v), 82
post (s), 181
potcoavă (s), 207
povesti (v), 120
pozitivist (aj), 78
prăbuși (v), 9
prăfărie (s), 69
prăpădi (v), 22
pregătire (s), 115
preistoric (aj), 75
prelung (aj), 57
prezent (s), 110
prezență (s), 201
prietenă (s), 204
primitiv (aj), 48
princesă (s), 41
problemă (s), 46
proces (s), 202
produs (s), 115
profesor (s), 108
profeție (s), 195
profil (s), 180
prohod (s), 114
promoroacă (s) 20
prosti (t, 74
provincial (aj), 79
provincie (s), 46
psihoză (s), 170
pudra (v), 97
pufni (v), 43
punct (s), 12
puncta (v), 82
putere (s), 194

R

raclă (s), 41
rafală (s), 179
rafina (t, 125
rafinărie (s), 119
rai (s), 188
ram (s), 166
rațiune (s), 75
rază (s), 17
răcoare (s), 167
răget (s), 6
răsfrînge (v), 33
răspunde (v), 202
răspundere (s), 181
răvăși (t, 146
răzbunare (s), 76
rege (s), 114
regreta (v), 201
reieși (v), 112
reintra (v), 183
reîncepe (v), 182
repaos (s), 134
reprezenta (v), 182
respirare (s), 162
rest (s), 204
se) retrage (v), 107
revărsa (v), 194
reveni (v), 90
reverie (s), 178
revoltă (s), 46
rezima (t, 93
ridica (v), 88
de-a rîndul (av), 89
roată (s), 51
face) roată (v), 36

romantic (s), 189
rotund (aj), 31
rouă (s), 51
625 ruina(t, 125

S

safir (s), 71
salt (s), 101
salut (s), 44
saluta (v), 81
630 sarcastic (aj), 43
sat (s), 44
satir (s), 109
savant (aj), 58
săpa (v), 97
635 sărac (aj), 155
sărăcie (s), 46
sărbătoare (s), 180
sărut (s), 94
sărutat (s), 94
640 scîndură (s), 9
scînteie (s), 21
sclavă (s), 94
sclipitor (aj), 100
scoate (v), 110
645 scripcă (s), 72
scrisoare (s), 189
sculpta (t, 55
scurge (v), 13
semilună (s), 120
650 semit (aj), 15
semn (s), 14
sentiment (s), 107
sentimental (aj), 122
sentimentaliza (v), 47
655 septembrie (s), 84
sete (s), 100
sfadă (s), 65
sfîrîi (v), 85
sfîrșit (s), 183
660 signal (s), 71
siluetă (s), 18
simbol (s), 59
simbolism (s), 184
simfonie (s), 19
665 simț (s), 43
slab (aj), 37
slăbi (v), 89
smintit (aj), 30
smulge (v), 59
670 sobă (s), 19
soldat (s), 46
solemn (aj), 91
sonor (aj), 85
sorbi (v), 31
675 spadă (s), 120
spasm (s), 94
spate (s), 9
spațiu (s), 56
spăimînta (t, 120
680 spera (v), 115
speria (v), 17
spirit (s), 103
spiritism (s), 87
splai (s), 173
685 sprijin (s), 187
spuză (s), 79
stăpîn (aj), 140
stelat (aj), 199
stins = încet (aj), 52
690 stîlp (s), 93
stîrni (v), 74
stog (s), 162
strai (s), 103
straniu (aj), 15
695 strat (s), 202
străbate (v), 7
străbun (s), 18
strănuta (v), 110
strica (t, 173

strict (aj), 134
striga (v), 5
studiu (s), 115
suav (aj), 167
sublim (aj), 76
sufla (v), 74
suge (v), 13
superstiție (s), 96
sup (t, 102
în surdină (av), 80
surîde (v), 137
surpriză (s), 57
susține (v), 188

Ș

șal (s), 87
șanț (s), 206
șarpe (s), 194
șir (s), 170
șoptire (s), 177
șterge (v), 94
șură (s), 48
șuviță (s), 193

T

tablă (s), 99
taciturn (aj), 118
tact (s), 115
talent (s), 69
tare = foarte (av), 6
tavernă (s), 121
teme (v), 94
templu (s), 194
teorie (s), 50
terasă (s), 122
teroare (s), 135
ticnit (av), 167
tină (s), 48
tiran (aj), 76
tom (s), 110
ton (s), 80
topi (t, 11
topor (s), 75
totdeauna (av), 159
totuna (av), 19
trage (v), 9
trandafir (s), 199
transfigura (t, 73
trap-trap! (i), 207
trăsnit (aj), 118
din) treacăt (av), 83
trecere (s), 113
tremur (s), 41
tren (s), 72
tresălta (v), 50
tribunal (s), 202
tron (s), 198
tropot (s), 65
tropota (v), 43
trudă (s), 104
trufaș (aj), 36
tub (s), 99
tufiș (s), 162
tulbura (v), 193
tumult (s), 62
tumultuos (aj), 181
turna (v), 35

Ț

țăcăni (v), 143
țăran (s), 50
țimbal (s), 28
ține (v), 81
țipăt (s), 72
țîrîi (v), 6

U

umbla (v), 192
umezeală (s), 45
umple (v), 114
ungher (s), 66

unic (s), 85
urla (v), 126
775 ursuz (aj), 117
urzi (v), 75
ușor (aj), 85

V

vag (aj), 54
vaiet (s), 24
780 de-a valma (av), 36
var (s), 73
vălmășag (s), 122
văz (s), 69
vecie (s), 73
785 vedere (s), 103
veșted (aj), 203
vid (s), 60
vie (s), 32
viers (s), 153
790 viforos (aj), 96
vijelie (s), 19
vinde (v), 165
viol (s), 53
virtute (s), 165
795 visare (s), 155
viscoli (v), 135
vîjîi (v), 114
vîltoare (s), 108
vîlvătaie (s), 99
800 vîrtej (s), 36
vîslaș (s), 59
vîsli (v), 31
voal (s), 56
voievod (s), 18
805 voievodal (aj), 120
voință (s), 160
voios (aj), 180
volum (s), 58
voluptate (s), 157
810 vrăjitor (s), 193
vreodată (av), 141
vui (v), 24
în) zadar (av), 205

Z

zăngănire (s), 87
815 zbor (s), 76
zdreanță (s), 201
zefir (s), 206
zmeu (s), 32
zoios (aj), 45
820 zugrăvi (v), 66
zurnet (s), 109
zvîcni (v), 71
zvoni (s), 50

2

A

aduna (v), 34, 159
825 afuma (t, 11, 88
afunda (v), 15, 59
aiurare (s), 77, 99
ajunge = e suficient (v), 136, 136
alcoolic (s), 45, 202
830 alcooliza (t, 57, 57
alerga (v), 32, 98
ameți (v), 81, 97
amiază (s), 150, 150
aplecat (t, 12, 102
835 aproape = cît pe ce (av), 72, 128
apus (s), 191, 191
aramă (s), 17, 115
arăta (v), 34, 120
aripă (s), 5, 53
840 arpegiu (s), 161, 161
asfalt (s), 101, 101

asuda (v), 35, 102
ataca (t, 94, 98
atinge (v), 62, 138
atîrna (v), 5, 114
atom (s), 47, 47
avar (s, aj), 71, 121

B

baladă (s), 173, 173
batistă (s), 39, 94
bijuterie (s), 184, 193
blînd (aj), 166, 199
bocet (s), 91, 91
bucium (s), 24, 36
bura (v), 27, 27
buză (s), 100, 203

C

canal (s), 13, 17
carboniza (t, 21, 21
catedrală (s), 36, 125
catifela (t, 70, 70
cavou (s), 5, 8
căldură (s), 35, 35
ceai (s), 19, 79
ceată (s), 28, 120
ceaţă (s), 11, 169
cerc = mediu (s), 107, 121
cerdac (s), 87, 93
chiar! (i), 138, 138
chin (s), 100, 141
chiot (s), 24, 32
ciripire (s), 156, 156
cîndva (av), 57, 61
cîntare (s), 148, 148
clipi (v), 62, 193
coardă (s), 142, 142
colora (t, 79, 122
compozitor (s), 90, 181
concret (aj), 96, 96
coridor (s), 108, 108
covor (s), 35, 38
crin (s), 118, 200
crîşmă (s), 11, 15
cucuvaie (s), 99, 99
cugetare (s), 86, 97
culme (s), 129, 163
cupă (s), 153, 165

D

da) drumul (v), 29, 29
dantelă (s), 41, 113
dărîma (v), 70, 75
deal (s), 32, 39
deja (av), 46, 46
depărtare (s), 100, 178
deplin (av), 17, 156
desfrîu (s), 95, 122
desprinde (v), 46, 134
devasta (t, 53, 55
deveni (v), 92, 96
diametral (av), 31, 31
dispariţie (s), 31, 47
doar (av), 58, 183
dragă, 152, 152
dreptate (s), 145, 193
droaie (s), 46, 98
duduie (s), 89, 89
duios (a), 155, 170

E

ea (p), 81, 98
enervare (s), 30, 48
enorm (aj), 74, 201
erou (s), 180, 194
expune (v), 113, 113
eveniment (s), 149, 149
evoca (v), 164, 164

F

fericit (aj), 155, 195
fîlfîi (v), 44, 99
flacără (s), 40, 122
915 fluier (s), 66, 82
foaie = hîrtie, (s), 29, 60
frîn (t, 60, 203
ftizic (aj), 57, 94
ftizie (s), 53, 117
920 fuma (v), 79, 126
furtuna (s), 114, 126

G

gară (s), 71, 71
gest (s), 14, 27
gîrlă (s), 169, 169
925 glacial (aj), 37, 58
gornist (s), 36, 36
grai (s), 118, 118
greier (s), 86, 86
gri (av) 10, 10

H

930 harfă (s), 165, 165
harmónie (s), 92, 92
havuz (s), 33, 55
hîrtie (s), 36, 88
hohoti (v), 58, 91
935 horn (s), 19, 79

Î

înalt (aj), 73, 101
înapoi (av), 20, 201
începea (v), 75, 78
încîlci (t, 69, 114
940 înfiora (v), 108, 119
înfrînge (v), 203, 204
îngălbeni (v), 57, 78
înger (s), 168, 171
îngîna (v), 45, 82
945 îngropa (v), 19, 29
îngrozitor (aj), 73, 76
înnegri (v), 10, 72
pe) înnoptat (av), 8, 55
însera (v), 59, 87
950 înspăimînta (t, 66, 66
întîlni (v), 46, 183
întreg, 29, 82
se) întretăia (v), 99, 99
întuneca (v), 93, 114
955 întuneric (s), 11, 20
învăța (v), 19, 34

I

izbi (v), 9, 201

J

jăratec (s), 37, 37
joc (s), 17, 82

L

960 lac (s), 33, 39
lacustră (s), 9, 9
lanț (s), 33, 115
laşitate (s), 116, 116
lebădă (s), 33, 33
965 libera (t, 29, 29
lîră (s), 141, 141
livadă (s), 32, 32
locuință (s), 9, 9
lua (v), 33, 65
970 a) lumina (v), 84, 207
lut (s), 35, 110

M

magie (s), 163, 194
mahala (s), 11, 92
mare (s), 147, 147
975 martir (s), 76, 193
mărgăritar (s), 193, 204
mărunt (aj), 85, 206

mătase (s), 54, 120
metalic (av), 36, 36
minte (s), 108, 114
minut (s), 179, 179
mizerie (s), 135, 201
moarte (s), 126, 193
moară (s), 51, 59
model (s), 53, 119
moină (s), 15, 45
monedă (s), 57, 200
monstru (s), 28, 75
mugur (s), 82, 82
murdar (aj), 11, 23
muzeu (s), 41, 41

N

se) naște (v), 115, 171
neînțele (s, 137, 141
nemilos (aj), 79, 79
neștiu (t, 126, 126
nostalgie (s), 203, 203
a) nota (v), 69, 122
nour (s), 28, 115

O

obosi (t, 11, 62
ochean (s), 41, 41
odinioară (av), 85, 177
ogradă (s), 101, 101,
operă (s), 84, 84
orchestră (s), 56, 95
orgie (s), 95, 125
oriunde (av), 110, 201

P

pară de foc (s), 37, 37
pasional (aj), 189, 189
pat (s), 60, 79
perdea (s) 79, 83
piculină (s), 30, 80
pîne (s), 59, 187
plăcea (v), 133, 142
poetiza (v), 142, 142
pol (s), 19, 117
prăpastie (s), 102, 102
prevedea (v), 54, 55
se) prezenta (v), 79, 177
prinde = începe (v), 72, 81
profund (aj), 21, 27
prozaic (aj), 109, 142
pur (aj), 82, 82
de-a) pururea (av), 40, 118
puternic (aj), 36, 74

R

ramură (s), 39, 98
răchită (s), 68, 82
răscoală (s), 28, 28
rătăcire (s), 26, 100
rătăcitor (aj), 102, 121
real (s), 153, 153
realiza (v), 187, 195
regină (s), 113, 203
se) reîntoarce (v), 11, 166
resfira (v), 22, 56
revărsare (s), 193, 194
rîpă (s), 85, 129
romanță (s), 208, 208
rubin (s), 95, 189
rugini (t, 162, 203
ruină (s), 78, 173
rupe (v), 102, 102

S

sanatoriu (s), 160, 160
sălbatec (a), 24, 98
sări (v), 45, 120
sărman (aj), 151, 151
săruta (v), 94, 100
sărutare (s), 56, 100
scălda (v), 76, 120
scenă (s), 53, 53

schimba (v), 177, 181
sclipi (v), 135, 135
scula (v), 137, 137
secol (s), 125, 200
sens (s), 27, 163
serbare (s), 87, 155
sever (aj), 36, 98
sezon (s), 178, 178
sfios (aj), 100, 199
sfînt (aj), 19, 113
simplu (a), 100, 173
simptom (s), 150, 150
singurel (aj), 151, 95
sîngeros (aj), 51, 51
social (aj), 46, 51
sonoriza (v), 47, 47
soră (s), 68, 159
sticlă (s), 41, 102
stîncă (s), 147, 147
străin (aj), 142, 145
strînge (v), 69, 110
supăra (t, 69, 187
suprem (aj), 34, 115
suspect (aj), 27, 149
suvenir (s), 86, 166

T

taifas (s), 79, 79
taină (s), 157, 199
tare (aj), 35, 97
tăia (v), 31, 31
tăinui (t, 142, 153
teamă (s), 24, 124
tei (s), 146, 167
tic-tac (i), 207, 207
la) timp (av), 87, 103,
țîrîi (v), 115, 192
tomnatic (a), 98, 104
tovarăș (s), 17, 17
trăi (v), 140, 195
trecător (s), 40, 100
tristeță (s), 56, 59
triumfal (aj), 75, 120
trosni (v), 19, 90
tutun (s), 149, 149

Ț

țambal (s), 149, 149
țărm (s), 147, 158
țigară (s), 28, 150
țipa (v), 69, 119

U

uda (v), 27, 94
umil (av), 49, 201
undeva (av), 78, 174
ură (s), 48, 100
urmări (v), 15, 72

V

vecin (aj, s), 48, 115
veghea (v), 79, 89
veselie (s), 53, 90
veste (s), 103, 199
vibra (v), 21, 71
violina (s), 73, 80
vîrf (s), 151, 194

Z

ziar (s), 149, 149
zimța (v), 86, 86
zîmbi (v), 100, 202
zvon (s), 71, 137

3

A

abator (s), 13, 13, 13
acord (s), 80, 161, 161
aduce aminte (v), 92, 100, 100
altfel (av), 61, 126, 126

animal (s), 13, 60, 75
aranja (v), 86, 90, 113
arbore (s), 71, 85, 100
armonie (s), 92, 161, 161
astăzi (av), 38, 156, 203
așteptare (s), 130, 147, 163
de) atîtea ori (av), 9, 9, 100

B

bancă (s), 86, 86, 200
bizar (a), 89, 184, 201
bulevard (s), 58, 71, 121
bun (aj), 123, 203, 204

C

cabaret (s), 149, 149, 149
cafenea (s), 28, 95, 184
cald (aj), 13, 19, 100
cale (s), 102, 133, 145
cangrenată (aj), 54, 54, 55
caterincă (s), 41, 41, 42
cazarmă (s), 36, 36, 202
căta (v), 101, 134, 135
ceas (s), 13, 143, 158
celebru (aj), 90, 107, 195
cere (v), 59, 90, 94
cînt (s), 40, 141, 177
clipă (s), 137, 170, 170
coborî (v), 23, 23, 100
comun (aj), 121, 149, 149
corp (s), 41, 73, 82
crai nou (s), 8, 44, 67
creier (s), 40, 79, 90
crîng (s), 44, 128, 162
crunt (aj), 85, 203, 204

D

de (av), 48, 48, 49
decadent (aj), 54, 69, 184
decembrie (s), 19, 19, 20
decor (s), 7, 7, 122
a) descompune (v), 35, 35, 35
deșert (aj, s), 25, 153, 193

E

exista (v), 28, 45, 45

F

falnic (aj), 43, 43, 91
fals (aj), 149, 149, 208
fin (aj), 53, 79, 119
fir (s), 59, 86, 159
fluiera (v), 72, 72, 164
foame (s), 122, 126, 145
forme (s), 53, 73, 119
fotoliu (s), 19, 54, 55
frunte (s), 28, 40, 191
fum (s), 6, 28, 32

G

gang (s), 99, 101, 101
gard (s), 14, 20, 102
geniu (s), 107, 115, 118
grav (aj), 58, 149, 163
grozav (a), 13, 44, 126
gură (s), 11, 48, 94

H

hai (i), 91, 91, 200
hohot (s), 30, 96, 114
horă (s), 68, 68, 85
humor (s), 96, 107, 107

Î

încadra (t, 54, 54, 55
îndolia (t, 70, 91, 130
înșira (v), 53, 53, 100
întotdeauna (av), 39, 90, 142
se) întreba (v), 190, 199, 202
învineți (t, 40, 67, 109
învinge (v), 90, 96, 121

J

jalnic (a), 24, 68, 91
în) jos (av), 45, 57, 62
în) jur (av), 28, 28, 208
lemn (s), 14, 60, 91
leneș (aj), 18, 68, 113
libertate (s), 44, 194, 194
licări (v), 13, 90, 183
liniștit (aj), 128, 128, 162
loc (s), 60, 103, 169
lucru (s), 158, 158, 158

M

margine (s), 36, 36, 44
marmură (s), 55, 70, 199
melodie (s), 55, 72, 73
miezul nopții (s), 37, 68, 116
miros (s), 35, 149, 149
mister (s), 66, 98, 100
mîhni (t, 93, 126, 134
mînă (s), 59, 77, 100
moment (s), 35, 170, 170
mortuar (a), 43, 91, 91
de) mult (av), 67, 70, 203
mulțime (s), 18, 90, 179

N

necunoscut (a), 100, 158, 161
noroi (s), 15, 45, 204

O

osteni (t, 14, 14, 54

P

palat (s), 33, 75, 162
palid (aj), 14, 46, 81
panea (s), 70, 70, 202
păli (v), 17, 55, 65
părea rău (v), 39, 73, 78
părere (s), 50, 90, 141
se) păta (v), 52, 53, 201
piatră (s), 90, 99, 99
piramidă (s), 193, 193, 194
plete (s), 18, 22, 114
plînset (s), 27, 110, 122
ploios (aj), 15, 119, 207
prăfui (v), 55, 88, 118
proletar (s), 122, 137, 137
putred (aj), 57, 57, 75

R

se) repeta (v), 51, 57, 72
rîs (s), 17, 17, 43

S

schelet (s), 30, 57, 67
scîrții (v), 5, 14, 14
sec (aj), 11, 96, 136
sicriu (s), 5, 15, 21
simți (v), 9, 50, 93
spaimă (s), 57, 114, 201
speranță (s), 46, 144, 205
statuie (s), 33, 53, 70
stinge (v), 97, 134, 201
streașină (s), 14, 93, 137
strop (s), 33, 45, 190
strună (s), 73, 177, 199
sunet (s), 67, 165, 165
sus (av), 57, 120, 148
suspina (v), 50, 80, 91

Ș

școală (s), 23, 36, 65
șivoi (s), 11, 99, 148
șoaptă (s), 11, 100, 141
șopti (v), 62, 101, 101

T

tablou (s), 66, 98, 120
tuse (s), 11, 27, 110

U

umăr (s), 22, 85, 88
umed (aj), 11, 23, 78
urca (v), 39, 76, 167
urît (aj), 102, 154, 154
uşă (s), 13, 69, 144

V

val (s), 9, 113, 147
vale (s), 86, 102, 129
valsa (v), 79, 91, 91
în) van (av), 60, 126, 199
vatră (s), 10, 37, 37
veac (s), 42, 86, 194
vestmînt (s), 5, 21, 55
vesteji (v), 70, 146, 199
vibrare (s), 50, 81, 81
a) voi (v), 125, 128, 161
vorba (s), 154, 154, 181

Z

zadarnic (av), 140, 153, 166
zăvoi (s), 67, 69, 200
zbura (v), 78, 202, 205
zgomot (s), 28, 114, 179
zgudui (v), 15, 90, 121
zîmbet (s), 129, 129, 194
zori (s), 32, 104, 189

4

A

abia (av), 37, 38, 75, 179
aer = înfăţişare (s), 33, 75, 171, 172
agonie (s), 30, 55, 73, 124
apăsa (v), 78, 88, 103, 112,
ascunde (a), 6, 126, 178, 201
avea rost (v), 138, 138, 138, 138
azur (s), 50, 82, 82, 206

B

bal (s), 56, 79, 87, 113
bătrîn (s, aj), 14, 165, 165, 203
bec (s), 17, 17, 45, 90
beţie (s), 25, 26, 149, 149
braţ (s), 90, 90, 117, 199
bruma (v), 26, 65, 69, 203

C

chiar 35, 35, 37, 187
cîmpie (s), 31, 32, 50, 82
crud = fraged (aj), 82, 82, 82
82
curent (s), 99, 169, 169, 184

D

delira (v), 15, 16, 125, 125
despleti (t, 66, 66, 72, 124
dimineaţa (s), 36, 96, 103, 189
doliu (s), 7, 7, 65, 199
domniţă (s), 120, 120, 120, 120
durea (v), 82, 99, 108, 126

E

electric (a), 59, 71, 84, 183

F

fier (s), 44, 45, 90, 115
filosofie (s), 34, 164, 164, 174
final (s), 37, 55, 57, 122
fior (s), 51, 52, 84, 104
flaut (s), 80, 140, 147, 147
fugar (aj), 69, 116, 150, 150

G

găsi (v), 9, 200, 202, 208
gheaţă (s), 30, 79, 103, 113

H

ha (i), 11, 100, 100, 100
hau (i), 44, 44, 44, 44
hidos (aj), 17, 17, 75, 109

Î

împrejur (av), 50, 54, 60, 138

I

imensitate (s), 34, 34, 34, 157
infinit (a) 50, 56, 75, 174
inimă (s), 83, 134, 166, 201
iubi (v), 34, 103, 171, 203

M

masă = prînz (s), 28, 55, 66, 79
metal (s), 21, 31, 60, 61
mic (aj), 62, 77, 115, 200
se) mișca (v), 35, 40, 191, 191
mormînt (s), 23, 29, 113, 138
muncă (s), 90, 137, 137, 189
mut (aj), 48, 60, 81, 182

N

din) nou (av), 50, 57, 158, 158

O

ofta (v), 10, 27, 41, 75
orb (aj), 138, 138, 138, 138
oval (aj, s), 54, 54, 54, 55

P

pantof (s), 62, 79, 113, 113
pas (s), 11, 79, 97, 103
pădure (s), 85, 85, 100, 100
părăsi (t, 30, 55, 70, 128
pica (v), 77, 77, 117, 191
pîclă (s), 32, 32, 79, 79
pod (s), 9, 44, 169, 169
potop (s), 20, 37, 113, 123
pribeag (aj), 17, 92, 92, 147
se) prinde (v), 20, 41, 66, 114
public (aj), 46, 122, 201, 202

R

răcni (v), 46, 48, 149, 149
răsuna (v), 24, 32, 36, 91
rău (aj), 129, 129, 145, 188
regret (s), 7, 30, 44, 149
repede (av), 87, 87, 87, 163

S

satanic (a), 28, 41, 68, 74
seară (s), 44, 115, 147, 184
secular (a), 7, 58, 130, 173
sfîrși (v), 146, 153, 178, 190
singurătate (s), 116, 147, 147, 174
sîn (s), 35, 43, 51, 100
smochin (s), 203, 203, 203, 203
somnoros (a), 51, 51, 167, 192
spital (s), 53, 160, 160, 202
sumbru (a), 31, 41, 96, 173

T

timp (s), 87, 126, 195, 207
tinerețe (s), 108, 108, 108, 108
tînăr (aj), 171, 171, 172, 206

U

uitare (s), 62, 140, 165, 174

V

vara (s), 71, 146, 177, 189
pe) veci (av), 43, 121, 136, 136
violetă (s), 51, 52, 81, 81
visător (s), 46, 119, 184, 199
viu (a), 35, 51, 143, 191

Z

zice (v), 10, 55, 148, 174

5

A

acasă (av), 20, 28, 78, 139, 183
aduce (v), 19, 19, 20, 35, 100
ah! (i), 8, 8, 70, 100, 168
amant (s), 27, 27, 75, 84, 125
antic (aj), 55 91, 98, 165, 165
arunca (v), 33, 36, 141, 141, 204

B

blestemat (aj), 42, 70, 117, 117, 120

C

cadavru (s), 35, 35, 35, 43, 67
carte (s), 46, 103, 122, 143, 174
catafalc (s), 35, 43, 55, 73, 113
cristal (s), 31, 37, 37, 119, 122
cunoaşte (v), 78, 86, 115, 133, 201
curînd (av), 15, 16, 60, 75, 152

D

da (v), 17, 41, 84, 108, 111
delir (s), 22, 34, 72, 73, 109
deschide (v), 29, 38, 83, 137, 148
dulce (aj), 75, 76, 80, 187, 204

F

faţă (s), 96, 97, 118, 118, 118
făclie (s), 66, 66, 72, 73, 73
foaie = frunză (s), 53, 65, 104, 191, 203
foc (s), 19, 82 102, 179, 190
foşnet (s), 27, 85, 101, 101, 164
frunziş (s), 15, 36, 59, 68, 146

H

haos (s), 34, 85, 90, 134, 157

Î

îndemna (v), 15, 15, 15, 155, 166
înnopta (v), 12, 13, 13, 46, 87
întîrzia (t, 55, 58, 88, 190, 205
întrista (v), 27, 84, 84, 107, 199

I

iată (i), 15, 75, 139, 170, 171
ideal (s), 120, 153, 182, 182, 192
ieri (av), 109, 123, 123, 195, 205

L

lugubru (a), 41, 43, 72, 73, 179
lumină (s), 17, 67, 71, 73, 113

M

melancolie (s), 25, 26, 81, 81, 81
militar (aj), 84, 84, 84, 84, 119

N

niciodată (av), 100, 101, 110, 147, 193
noian (s), 21, 21, 21, 21, 88
notă (s), 58, 70, 70, 80, 199

O

orizont (s), 31, 31, 86, 86, 189

P

parfuma (t, 50, 54, 54, 86, 86
pasăre (s), 6, 7, 59, 110, 162
plăcere (s), 94, 100, 180, 182, 188
prieten (s), 183, 203, 203, 203, 204
pune (v), 33, 35, 55, 83, 94

R

roşu (aj), 11, 39, 53, 83, 191

S

1400 sală (s), 28, 43, 43, 65, 113
secret (s), 89, 96, 96, 194, 208
serenadă (s), 70, 75, 76, 153, 178
singur = numai (av), 12, 45, 58, 70, 190
sinistru (aj), 12, 14, 41, 145, 152
1405 suspin (s), 104, 146, 155, 159, 163

T

tainic (a), 6, 70, 74, 142, 142
tresări (v), 9, 9, 71, 71, 121
tuși (v), 11, 39, 46, 98, 117
țară (s), 107, 107, 145, 193, 193

U

1410 usca (t, 29, 85, 85, 191, 202

V

verde (aj), 67, 82, 82, 82, 82
visa (v), 33, 43, 56, 89, 174
vitrină (s), 50, 58, 90, 113, 113

Z

zid (s), 11, 45, 45, 58, 79

6

A

1415 adio (i), 72, 72, 100, 104, 160, 201
ajunge (v), 15, 55, 78, 103, 139, 172
altădată (av), 88, 99, 99, 128, 169, 202
apărea (v) 7, 18, 44, 50, 87, 203
aproape (av), 19, 48, 135, 153, 153, 156
1420 aurora (s) 50, 51, 56, 76, 189, 193
avea (v), 90, 128, 170, 170, 170, 170

B

baletistă (s), 74, 74, 74, 74, 74, 74
burghez (s, aj), 75, 75, 76, 126, 169, 173

C

codru (s), 24, 114, 114, 114, 114, 167
1425 crede (v), 89, 94, 115, 120, 188, 199

D

destin (s), 123, 167, 167, 167, 168, 204

F

fugi (v), 13, 41, 116, 120, 190, 206
din fund (av), 6, 18, 31, 34, 36, 36
funebru (aj), 22, 22, 55, 72, 80, 81

G

1430 grăbi (t, 14, 29, 29, 99, 145, 202

Î

întinde (v), 9, 55, 59, 71, 73, 88

L

larg (a), 12, 40, 54, 56, 72, 87
liceu (s), 108, 108, 108, 108, 108, 108
liniște (s), 14, 110, 167, 18 , 191, 191

M

mare (aj), 39, 95, 95, 101, 111, 137

marş (s), 22, 22, 72, 72, 73, 80

N

nebunie (s), 17, 34, 66, 72, 84, 122

O

ochi (s), 32, 54, 60, 100, 136, 193

odată (av), 104, 110, 110, 126, 129, 143

P

parcă (av), 9, 22, 58, 58, 114, 133

piaţă (s), 17, 17, 17, 17, 36, 45

privire (s), 41, 50, 54, 100, 103, 114

R

rar (a), 7, 31, 91, 116, 180, 184

S

senin (a, s), 84, 119, 146, 166, 193, 195

T

trezi (v), 74, 78, 148, 158, 165, 165

U

în) urmă (av), 30, 62, 73, 76, 94, 199

V

vast (a), 8, 43, 58, 58, 84, 90

vers (s), 50, 59, 69, 128, 128, 202

veşnicie (s), 30, 34, 34, 34, 130, 134

vioară (s), 56, 59, 122, 177, 177, 199

7

A

albastru (aj), 39, 82, 82, 146, 166, 168, 178

apă (s), 44, 45, 51, 54, 78, 97, 110

apoi (av), 11, 57, 72, 87, 87, 160, 171

arde (v), 11, 21, 21, 40, 66, 103, 113

de)atunci (av), 41, 53, 53, 73, 146, 171, 183

B

bolnav (s, aj), 23, 27, 39, 48, 54, 98, 160

C

citi (v), 19, 19, 20, 54, 89, 143, 183

copil (s), 23, 32, 32, 48, 109, 199, 201

cuprinde (v), 23, 72, 91, 93, 114, 117, 133

curge (v), 8, 39, 39, 78, 92, 125, 159

cuvînt (s), 29, 126, 126, 154, 154, 170, 179

D

depărta (t, 44, 44, 58, 59, 81, 86, 86

dispărea (v), 15, 16, 94, 114, 115, 158, 191

F

fecioară (s), 83, 118, 119, 124, 199, 199, 199

G

glas (s), 7, 32, 78, 80, 97, 145, 148

Î

îngheța (t, 8, 13, 44, 44,44, 58, 178

se) întoarce (v), 5, 27, 31, 78, 120, 172, 188

întuneca (t, 22, 70, 85, 100, 114, 145, 207

înțelege (v), 100, 114, 136, 136, 171, 172, 172

L

lacrimă (s), 37, 39, 62, 78, 203, 203, 203

luneca (v), 74, 74, 74, 74, 74, 74, 207

M

mâine (av), 133, 134, 146, 159, 187, 187, 195

monoton (a), 38, 54, 72, 91, 118, 118, 118

O

oglindă (s), 54, 54, 54, 55, 66, 97, 201

se) opri (v), 10, 43, 72, 100, 100, 162, 174

P

pace (s), 29, 62, 66, 101, 139, 188, 199

pleca (v), 115, 120, 126, 136, 136, 146, 171

plop (s) 12, 18, 124, 124, 133, 151, 151

se) purta (v), 38, 72, 118, 118, 118, 154, 154

R

roz (aj), 37, 54, 55, 82, 82, 157, 162

S

sinealã (s), 33, 33, 33, 120, 120, 120, 120

singuratic (a), 37, 65, 89, 100, 107, 107, 158

stea (s), 37, 44, 44, 79, 134, 152, 190

T

talangă (s), 6, 48, 48, 48, 48, 49, 49

turn (s), 18, 36, 58, 96, 96, 116, 118

V

vai (i), 73, 99, 99, 121, 124, 134, 157

viitor (s, aj), 54, 55, 56, 126, 141, 181, 194

vorbi (v), 40, 40, 88, 103, 110, 156, 187

vrea (v), 19, 79, 81, 85, 108, 152, 204

8

A

se) aprinde (v), 8, 13, 13, 67, 79, 90, 143, 143

așa (av), 28, 28, 49, 75, 87, 151, 171, 173

aur (s), 33, 33, 33, 113, 113, 113, 189, 193, 194

C

chema (v), 15, 24, 26, 77, 104, 114, 146, 199

cîntec (s), 38, 50, 137, 141, 145, 170, 173, 208
clar (a, s), 50, 56, 82, 86, 91, 120, 120, 168

Î

înainte (av), 19, 20, 20, 38, 100, 170, 193, 201
încă (av), 51, 103, 110, 129, 167, 199, 202, 206

J

jale (s), 28, 46, 59, 110, 133, 160, 201, 202

M

muzică (s), 47, 47, 47, 48, 79, 80, 91, 202

N

nebun (s, aj), 34, 46, 46, 49, 73, 73, 89, 121
ninsoare (s), 7, 135, 135, 138, 158, 158, 158, 178

P

pană = fulg (s), 7, 7, 7, 7, 7, 7, 10, 21
poemă (s), 54, 54, 55, 104, 126, 164, 178, 178
se) porni (v), 6, 15, 24, 30, 46, 51, 68, 77
poveste (s), 58, 100, 104, 129, 170, 171, 172, 172

R

rece (a), 84, 85, 100, 100, 110, 110, 203, 203

S

somn = dormit (s), 9, 27, 27, 71, 86, 86, 101, 193

T

tăcea (v), 11, 40, 60, 62, 101, 142, 171, 208
trecut (s), 100, 142, 142, 158, 158, 158, 189, 189

V

vals (s), 50, 56, 79, 80, 91, 91, 113, 160

9

A

acolo (av), 15, 110, 126, 159, 179, 179, 179, 193, 202
a (i) c (i)(ea)(av), 19, 66, 70, 86, 109, 124, 127, 150, 174
amor (s), 5, 12, 14, 21, 75, 100, 104, 109, 124

B

barbar (a), 10, 28, 28, 28, 28, 28, 28, 28, 107

C

creangă (s), 14, 14, 29, 30, 67, 69, 114, 169, 203

F

frumos (a), 86, 90, 97, 100, 100, 158, 170, 183, 195
funerar (aj), 5, 7, 7, 21, 30, 73, 73, 91, 91

L

lampa (s), 20, 60, 62, 79, 79, 88, 96, 143, 143

N

numai (av), 21, 29, 50, 58, 87, 103, 137, 179, 187

P

pămînt (s), 12, 24, 29, 40, 50, 114, 126, 126, 201
poezie (s), 102, 130, 130, 163, 167, 167, 167, 168, 174

R

rătăci (v), 57, 70, 84, 97, 114, 116, 158, 158, 158

S

salon (s), 38, 54, 54, 56, 71, 72, 72, 91, 95
solitar (a), 7, 10, 17, 17, 17, 17, 44, 127, 130

U

ud (aj), 9, 11, 45, 57, 57, 99, 102, 104, 207

Z

zăpadă (s), 13, 19, 20, 44, 102, 138, 148, 183, 206

10

A

adînc (a, s), 5, 12, 24, 62, 75, 110, 120, 126, 141, 141

B

bine (av), 24, 25, 58, 75, 97, 107, 107, 112, 115, 188

C

casă (s), 11, 11, 11, 15, 15, 19, 45, 101, 124, 191
copac (s), 7, 7, 7, 7, 7, 7, 27, 31, 87, 192
culoare (s) 33, 33, 33, 51, 52, 97, 103, 110, 119, 191

D

de) demult (av), 36, 62, 65, 97, 121, 129, 133, 133, 170
dor (s), 47, 47, 47, 47, 75, 93, 145, 159, 159, 187

E

ecou (s), 28, 46, 66, 69, 99, 100, 100, 100, 173, 193

F

fanfară (s), 30, 41, 41, 43, 50, 84, 84, 84, 84, 95
față (s), 14, 29, 34, 39, 46, 48, 87, 93, 98, 171
floare (s), 5, 5, 21, 51, 51, 55, 102, 137, 167, 206

G

galben (aj), 23, 45, 65, 77, 78, 78, 90, 130, 130, 191
gîndi (v), 28, 47, 90, 128, 135, 144, 144, 151, 156, 158

P

pal (aj), 17, 17, 50, 52, 55, 67, 81, 83, 100, 119

11

A

adormi (v), 14, 16, 46, 48, 51, 54, 62, 72, 81, 101, 157
afară (av), 6, 11, 22, 22, 62, 68, 98, 120, 120, 150, 207

C

cer (s), 40, 71, 114, 137, 138, 146, 148, 153, 156, 195, 205
cetate (s), 29, 29, 42, 43, 59, 116, 117, 117, 120, 120, 173

1545 cîmp (s), 6, 12, 13, 13, 18, 78, 97, 138, 146, 180, 183

D

durere (s), 47, 50, 100, 123, 154, 158, 182, 193, 203, 203, 204

G

geme (v), 12, 12, 22, 72, 73, 73, 90, 92, 94, 114, 199

Î

închide (v), 15, 45, 60, 110, 111, 120, 138, 144, 144, 145, 152
iubire (s), 48, 54, 55, 100, 158, 177, 182, 189, 189, 203, 208

N

1550 nou (aj,s), 14, 50, 50, 50, 57, 59, 75, 110, 155, 192, 208

O

om (s), 40, 40, 47, 65, 78, 96, 96, 100, 110, 112, 163

P

poate (av), 85, 89, 100, 104, 124, 133, 134, 142, 160, 163, 187
primăvară (s), 50, 50, 50, 50, 81, 81, 82, 146, 147, 148, 166

R

rămîne (v), 25, 50, 79, 89, 90, 103, 111, 140, 140, 145, 200

S

1555 scrie (v), 15, 46, 88, 111, 112, 128, 128, 150, 202, 202, 202
soare (s), 40, 50, 76, 82, 82, 148, 153, 157, 166, 191, 206
se) uita (v), 19, 19, 20, 20, 36, 45, 78, 96, 98, 199, 202

V

vechi (aj, s), 11, 50, 69, 86, 86, 92, 102, 173, 180, 193, 200

12

A

an (s), 57, 60, 60, 138, 144, 144, 161, 179, 183, 184, 205, 207
1560 argint (s), 8, 8, 43, 54, 54, 55, 79, 200, 200, 200, 200, 200

F

fereastră (s), 15, 62, 78, 79, 83, 87, 120, 135, 135, 142, 183, 207

P

privi (v), 12, 19, 33, 41, 129, 129, 133, 133, 141, 160, 171, 172

R

roză (s), 35, 45, 51, 51, 55, 56, 83, 104, 170, 199, 200, 200

T

tăcu (t, 31, 38, 46, 85, 104, 112, 115, 121, 155, 169, 170, 182

V

1565 veşnic (a), 26, 26, 26, 26, 26, 26, 27, 89, 117, 122, 134, 199

13

A

amar (a), 7, 11, 40, 72, 73, 116, 116, 125, 127, 148, 152, 180, 20

D

departe (av), 6, 12, 25, 43, 69, 87, 93, 102, 102, 156, 174, 199, 206

O

odaie (s), 60, 66, 66, 66, 66, 68, 68, 79, 88, 88, 103, 130, 207
oh! (i), 30, 30, 48, 48, 48, 49, 81, 81, 81, 82, 92, 119, 202

14

A

1570 asculta (v), 12, 19, 24, 24, 25, 62, 100, 100, 116, 154, 156, 171, 172, 177
azi (av), 20, 35, 37, 108, 108, 115, 117, 123, 123, 125, 133, 150, 195, 200

D

drum (s), 6, 15, 18, 27, 62, 69, 72, 93, 104, 115, 139, 146, 146, 166

F

se) face (v), 34, 39, 46, 59, 79, 79, 87, 101, 102, 110, 115, 125, 161, 191
frig (s), 5, 23, 27, 27, 32, 32, 96, 102, 103, 144, 144, 162, 206, 206

O

1575 oră (s), 68, 88, 96, 99, 99, 111, 115, 116, 116, 116, 116, 142, 161, 161

P

parfum (s), 21, 35, 53, 70, 90, 94, 104, 122, 130, 142, 147, 167, 180, 184
ploaie (s), 6, 9, 12, 18, 29, 29, 48, 57, 57, 62, 99, 99, 103, 117

T

târg (s), 8, 15, 22, 22, 29, 29, 36, 46, 98, 98, 117, 177, 177, 183
tremura (v), 22, 25, 25, 25, 26, 26, 26, 34, 37, 65, 66, 73, 103, 182

15

B

1580 bate (v), 37, 44, 51, 51, 51, 53, 54, 57, 57, 68, 69, 102, 116, 158, 178

C

cimitir (s), 22, 22, 22, 22, 34, 67, 108, 108, 108, 108, 108, 108, 157, 159, 203

F

femeie (s), 28, 28, 28, 28, 28, 28, 65, 81, 90, 95, 100, 102, 119, 149, 149

L

lung (a), 6, 28, 32, 50, 50, 73, 73, 90, 94, 96, 101, 108, 108, 146, 191

M

mereu (av), 13, 13, 16, 57, 75, 100, 116, 127, 135, 138, 145, 150, 153, 156, 174
1585 mort (a, s), 5, 15, 33, 35, 35, 38, 55, 118, 118, 118, 155, 158, 171, 172, 199

R

rîde (v), 12, 15, 19, 20, 27, 48, 53, 74, 100, 100, 113, 120, 120, 127, 194

S

suflet (s), 37, 48, 116, 118, 125, 138, 138, 138, 148, 152, 158, 182, 182, 204, 205

16

G

grădina (s), 14, 36, 46, 54, 54, 55, 55, 58, 84, 84, 84, 86, 86, 110, 142, 202

P

plîns (s), 10, 48, 48, 48, 49, 51, 55, 66, 68, 69, 92, 110, 121, 142, 142, 171

1590 plumb (s), 5, 5, 5, 5, 5, 5, 10, 10, 10, 29, 40, 97, 98, 126, 130, 130

poet (s), 8, 8, 50, 67, 75, 78, 89, 90, 98, 100, 110, 117, 126, 130, 155, 158

S

sînge (s), 13, 13, 13, 13, 13, 33, 33, 33, 39, 39, 39, 53, 76, 83, 100, 122

17

A

atît (av), 9, 9, 9, 78, 79, 84, 84, 87, 100, 108, 113, 136, 155, 164, 174, 174, 202

18

A

aştepta (v), 8, 14, 44, 44, 86, 98, 100, 136, 142, 142, 144, 145, 146, 146, 156, 174, 200, 205

C

1595 clavir (s), 22, 22, 38, 45, 55, 72, 72, 72, 73, 73, 73, 73, 80, 89, 98, 124, 124, 124

D

dormi (v), 5, 5, 9, 25, 41, 45, 58, 66, 67, 75, 75, 76, 88, 99, 119, 120, 199, 201

P

parc (s), 7, 7, 7, 7, 7, 30, 33, 53, 53, 62, 70, 91, 130, 174, 192, 203, 203

S

suna (v), 6, 17, 30, 48, 48, 48, 57, 60, 60, 61, 68, 69, 72, 75, 79, 99, 149, 149

T

tăcere (s), 17, 29, 41, 58, 59, 60, 71, 101, 101, 116, 145, 154, 160, 162, 163, 179, 207, 207

19

I

1600 iar = din nou (av), 7, 37, 38, 50, 70, 81, 81, 93, 96, 115, 123, 123, 143, 143, 160, 188, 201, 201, 201

iarnă (s), 10, 23, 23, 30, 31, 44,

79, 110, 135, 138, 144, 144, 146, 148, 178, 183, 183, 189, 205

P

plin (a), 13, 28, 37, 41, 51, 54, 56, 59, 66, 66, 84, 95, 95, 98, 99, 107, 107, 119, 167

Z

zare (s), 8, 10, 10, 10, 11, 13, 13, 36, 50, 51, 77, 85, 100, 110, 120, 120, 137, 169, 199

20

L

se) lăsa (v), 10, 23, 33, 35, 59, 60, 62, 88, 91, 100, 100, 115, 120, 122, 139, 162, 167, 174, 187, 193

P

1605 se) pierde (v), 41, 43, 46, 46, 54, 59, 72, 75, 77, 80, 90, 90, 98, 107, 114, 116, 121, 157, 201, 216

21

C

corb (s), 6, 8, 8, 8, 10, 13, 13, 31, 31, 31, 96, 97, 138, 138, 138, 138, 138, 151, 169, 183, 202

Z

zi (s), 19, 20, 48, 100, 100, 102, 115, 140, 140, 145, 150, 150, 156, 156, 159, 173, 179, 180, 189, 199, 207

22

G

gînd (s), 9, 9, 10, 15, 16, 23, 40, 48, 59, 60, 100, 103, 116, 125, 145, 147, 151, 151, 163, 166, 181, 182

M

muri (v), 6, 22, 29, 37, 46, 49, 58, 70, 73, 107, 109, 109, 114, 117, 124, 127, 133, 148, 151, 193, 199, 199

U

1610 umbră (s), 17, 17, 17, 40, 45, 58, 60, 66, 67, 85, 88, 88, 96, 97, 99, 100, 136, 142, 142, 149, 177, 179

V

vedea (v), 15, 18, 32, 32, 48, 55, 65, 72, 82, 82, 88, 88, 93, 120, 128, 153, 153, 153, 153, 174, 190, 203

viață (s), 43, 47, 73, 126, 138, 141, 148, 153, 153, 159, 160, 163, 163, 169, 169, 170, 174, 188, 188, 193, 207, 208

23

Î

cu) începutul (av), 31, 35, 35, 37, 38, 39, 45, 51, 57, 57, 60, 68, 71, 73, 87, 93, 100, 110, 110, 159, 164, 167, 191

T

tot = încă (av), 6, 10, 40, 79, 87, 88, 92, 103, 103, 103, 111, 112, 112, 124, 124, 140, 174, 179, 187, 200, 200, 202, 208

BIBLIOTECA „ŞCOALA LAZĂR" – Bucureşti

24

G

1615 geam (s), 10, 13, 18, 39, 39, 45, 50, 51, 51, 57, 57, 57, 60, 61, 72, 72, 72, 78, 91, 91, 98, 115, 178, 192

S

spune (v), 19, 19, 20, 35, 49, 57, 62, 77, 78, 89, 100, 100, 100, 104, 110, 110, 115, 126, 126, 128, 133, 179, 183, 193

U

uita (v), 33, 42, 46, 46, 46, 65, 65, 73, 77, 81, 85, 103, 107, 107, 114, 118, 126, 126, 160, 177, 177, 201, 203, 208

25

A

amurg (s), 8, 12, 18, 18, 18, 30, 30, 31, 33, 33, 33, 39, 39, 39, 65, 78, 78, 83, 90, 122, 152, 156, 156, 160, 201

auzi (v), 9, 9, 9, 10, 11, 12, 19, 26, 32, 36, 36, 36, 46, 48, 57, 62, 73, 82, 82, 91, 95, 96, 100, 115, 154

I

1620 iubită (s), 8, 13, 15, 19, 22, 22, 24, 35, 35, 35, 38, 38, 46, 46, 46, 77, 91, 91, 112, 112, 112, 118, 118, 118, 153, 153, 203

N

nimeni (p), 6, 15, 25, 25, 25, 25, 25, 25, 65, 99, 99, 126, 126, 126, 126, 134, 138, 139, 144, 144, 164, 169, 179, 179, 201

P

se) părea (v), 9, 11, 18, 29, 31, 40, 42, 51, 52, 58, 71, 73, 73, 78, 78, 79, 86, 98, 124, 127, 143, 148, 156, 163, 183

S

stradă (s), 27, 59, 65, 65, 65, 79, 81, 81, 81, 81, 84, 84, 90, 95, 101, 102, 110, 126, 130, 155, 164, 173, 177, 183, 202

27

A

de) acum (av), 13, 26, 46, 46, 50, 53, 53, 53, 53, 55, 62, 68, 71, 73, 78, 87, 88, 91, 91, 110, 120, 134, 136, 139, 142, 156, 199

N

1625 negru (a), 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 11, 21, 21, 21, 21, 21, 21, 21, 30, 66, 66, 66, 70, 70, 70, 87, 123, 151, 151, 199

nimic (p), 11, 40, 45, 57, 58, 78, 86, 86, 88, 101, 101, 108, 114, 121, 139, 140, 140, 150, 152, 171, 171, 191, 191, 200, 202, 202, 207

28

F

a) fi = exista (v), 88, 103, 104, 110, 110, 121, 127, 136, 143, 143, 147, 149, 149, 156, 156, 160,

167, 170, 170, 174, 183, 190, 190, 201, 201, 201, 201, 202, 206

G

gol (s, aj), 7, 9, 23, 27, 28, 28, 34, 49, 51, 51, 53, 59, 60, 69, 71, 71, 72, 72, 77, 78, 84, 88, 101, 116, 118, 130, 130, 192
greu (a), 9, 10, 10, 14, 22, 24, 27, 45, 45, 48, 57, 60, 70, 73, 103, 108, 108, 112, 119, 124, 126, 126, 140, 148, 154, 154, 201, 205

29

C

1630 cînta (v), 22, 22, 22, 28, 28, 28, 28, 28, 28, 28, 38, 38, 56, 66, 72, 72, 73, 76, 84, 84, 91, 91, 92, 92, 114, 140, 168, 208, 208

V

vînt (s), 5, 12, 29, 29, 29, 30, 36, 46, 57, 58, 58, 58, 60, 69, 72, 72, 78, 98, 101, 102, 102, 102, 114, 140, 140, 140, 147, 155, 192, 192, 201

30

Ș

ști (v), 15, 25, 45, 57, 65, 75, 78, 87, 89, 92, 92, 101, 124, 126, 126, 126, 128, 128, 133, 134, 138, 143, 146, 146, 154, 162, 164, 179, 207, 208

31

C

cădea (v), 6, 7, 11, 11, 14, 22, 27, 30, 33, 37, 37, 38, 45, 53, 54, 54, 59, 60, 62, 65, 69, 73, 110, 110, 116, 134, 151, 151, 151, 152, 202

32

L

lume (s), 10, 10, 18, 28, 41, 44, 46, 47, 47, 48, 65, 73, 73, 74, 74, 74, 75, 108, 109, 112, 114, 116, 121, 121, 126, 142, 167, 180, 181, 187, 190, 205

P

1635 ploua (v), 9, 9, 15, 15, 21, 23, 23, 23, 23, 25, 25, 25, 25, 25, 25, 26, 29, 29, 33, 48, 48, 48, 48, 48, 49, 51, 92, 98, 99, 103, 110, 207
pustiu (a, s), 8, 12, 12, 17, 17, 17, 17, 22, 25, 32, 36, 40, 41, 46, 59, 72, 84, 96, 104, 112, 124, 124, 126, 138, 144, 144, 146, 161, 162, 164, 194, 202

S

sta (v), 5, 5, 6, 7, 11, 22, 22, 27, 42, 45, 45, 53, 66, 66, 69, 77, 79, 79, 83, 86, 93, 113, 113, 125, 133, 140, 151, 155, 160, 161, 183, 187

T

tîrziu (av), 6, 13, 26, 28, 41, 57, 57, 72, 73, 84, 84, 96, 119, 130, 130, 136, 139, 143, 143, 145, 146, 146, 149, 149, 153, 155, 161, 164, 173, 203, 207, 207
trece (v), 6, 8, 12, 18, 23, 29, 29, 44, 44, 45, 57, 58, 60, 65, 68,

81, 81, 81, 83, 86, 90, 101, 122, 124, 138, 148, 156, 156, 163, 164, 182, 184

V

1640 violet (a, s), 18, 18, 18, 18, 18, 18, 18, 18, 30, 30, 44, 50, 51, 51, 51, 51, 52, 54, 55, 67, 90, 90, 96, 97, 115, 130, 130, 162, 169, 201
vreme (s), 9, 15, 16, 25, 25, 26, 36, 44, 56, 59, 75, 82, 98, 113, 120, 122, 123, 124, 135, 137, 145, 149, 155, 157, 158, 171, 172, 182, 188, 193, 194, 200

33

V

vis (s), 21, 26, 33, 37, 44, 49, 50, 51, 54, 61, 70, 70, 75, 76, 82, 82, 101, 110, 118, 118, 118, 120, 120, 123, 126, 138, 141, 170, 182, 182, 199, 199, 201

34

F

frunză (s), 7, 7, 14, 27, 29, 29, 36, 39, 39, 46, 57, 59, 60, 61, 65, 68, 69, 77, 77, 78, 85, 98, 102, 110, 110, 110, 117, 152, 162, 192, 201, 202, 202, 205

36

O

o! (i), 43, 44, 44, 50, 61, 70, 75, 75, 76, 91, 92, 92, 96, 96, 97, 101, 101, 101, 102, 107, 116, 120, 120, 126, 138, 138, 138, 138, 147, 182, 182, 182, 182, 193, 193, 203

39

O

1645 oraș (s), 18, 18, 18, 34, 35, 35, 35, 36, 36, 41, 45, 50, 58, 58, 59, 59, 59, 59, 65, 67, 71, 84, 84, 84, 86, 90, 90, 95, 95, 95, 98, 99, 124, 124, 124, 139, 184, 201, 202

43

A

alb (aj), 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 13, 31, 33, 33, 33, 37, 53, 53, 55, 56, 56, 56, 56, 58, 70, 73, 74, 74, 74, 74, 74, 74, 74, 74, 79, 82, 82, 87, 119, 119, 119, 120, 199, 199, 199

S

singur (a) 5, 5, 9, 9, 10, 10, 25, 25, 25, 25, 25, 25, 26, 26, 26, 26, 26, 26, 40, 41, 44, 44, 60, 67, 69, 79, 79, 79, 112, 119, 124, 126, 126, 138, 139, 151, 154, 155, 160, 171, 171, 172, 172

45

D

se duce (v), 8, 8, 9, 20, 27, 28, 29, 29, 44, 55, 57, 57, 69, 79, 79, 85, 90, 92, 92, 97, 100, 110, 111, 135, 137, 140, 146, 146, 147, 148, 150, 150, 153, 154, 154, 154, 159, 170, 179, 180, 183, 199, 202, 202, 208

49

V

veni (v), 13, 19, 29, 30, 30, 30, 31, 35, 36, 38, 51, 53, 57, 62, 62, 65, 65, 67, 69, 70, 72, 78, 81, 81, 88, 123, 123, 125, 126, 138, 146, 146, 146, 146, 146, 157, 162, 162, 166, 167, 167, 167, 167, 171, 178, 200, 200, 200, 205

50

N

1650 ninge (v), 10, 10, 13, 13, 13, 19, 19, 19, 20, 22, 22, 22, 22, 22, 23, 23, 23, 23, 31, 37, 37, 44, 45, 58, 58, 58, 58, 58, 58, 72, 72, 79, 79, 87, 87, 87, 87, 93, 93, 95, 95, 96, 138, 138, 139, 151, 152, 183, 183, 205

57

T

trist (a), 6, 10, 11, 11, 13, 13, 17, 17, 27, 28, 29, 32, 38, 41, 42, 45, 45, 48, 51, 58, 59, 60, 66, 69, 70, 70, 72, 72, 73, 73, 73, 78, 84, 84, 90, 94, 96, 102, 102, 104, 107, 113, 113, 115, 123, 123, 124, 141, 141, 146, 159, 161, 166, 177, 199, 202, 202

62

P

plînge (v), 7, 9, 12, 22, 22, 24, 28, 33, 33, 36, 41, 41, 42, 49, 57, 58, 60, 62, 68, 70, 72, 73, 76, 77, 79, 83, 84, 85, 90, 92, 92, 92, 98, 98, 98, 99, 99, 103, 116, 118, 122, 124, 124, 124, 124, 126, 127, 128, 128, 145, 146, 157, 161, 173, 193, 193, 203, 203, 204, 204, 207, 207

69

T

toamna (s) 5, 11, 14, 14, 15, 16, 18, 18, 18, 23, 23, 24, 27, 29, 29, 30, 32, 32, 36, 36, 46, 54, 54, 55, 57, 57, 57, 59, 60, 61, 62, 77, 77, 78, 80, 85, 90, 90, 91, 91, 91, 91, 92, 97, 100, 100, 101, 101, 102, 102, 110, 111, 114, 117, 124, 146, 155, 157, 160, 166, 201, 201, 201, 202, 202, 202, 202, 203, 205

72

M

mai=încă (av), 6, 11, 19 ,19, 19, 20, 28, 33, 33, 33, 37, 38, 44, 45, 46, 46, 49, 57, 58, 59, 65, 73, 77, 77, 78, 78, 78, 79, 79, 82, 82, 82, 82, 83, 87, 88, 92, 92, 102, 103, 103, 108, 108, 125, 128, 137, 138, 138, 138, 138, 141, 143, 143, 144, 144, 146, 146, 150, 151, 153, 153, 153, 153, 156, 164, 173, 179, 193, 199, 199, 207, 208

76

N

1655 noapte (s), 9, 9, 11, 11, 11, 17, 23, 26, 37, 40, 41, 44, 57, 57, 58, 66, 66, 68, 71, 72, 73, 75, 75, 79, 80, 84, 84, 84, 84, 86, 86, 86, 86, 88, 89, 92, 95, 96, 96, 99, 113, 115, 116, 120, 120, 120, 120, 120, 120, 120, 125, 129, 130, 135, 139, 141, 143, 143, 146, 149, 149, 152, 154, 154, 164, 164, 166, 167, 168, 179, 182, 183, 183, 184, 191, 207

SORIN ALEXANDRESCU

SIMBOL ȘI SIMBOLIZARE
OBSERVAȚII ASUPRA
UNOR PROCEDEE POETICE ARGHEZIENE

Opera lui Tudor Arghezi a fost cercetată adesea și din variate puncte de vedere.[1] A fost remarcată frecvența utilizării de către poet a unor simboluri grandioase, deși poezia argheziană, în ansamblul ei, nu poate fi anexată simbolismului românesc. Lucrarea de față nu va relua în discuție aceste probleme, după cum nu va încerca nici să analizeze semnificațiile filozofice sau funcțiile artistice generale ale simbolului în literatură. Textul arghezian va fi utilizat numai ca un exemplu strălucit de amplificare a semnificațiilor unui poem prin integrarea în țesătura lui a simbolului, dar nu vom ataca problema foarte generală a delimitării simbolurilor principale din opera lui Arghezi, care depășește cu mult cadrul restrîns al articolului de față. Vom urmări deci *expresia* simbolului, modul în care acesta funcționează în text, apariția și interacțiunea lui cu contextul, categoriile lingvistice prin care se realizează la nivelul verbal al comunicării. Lucrarea va avea, din acest punct de vedere, un aspect teoretic, concluziile ei, privitoare la raportul dintre metaforă și simbol ca și la modalitățile de „funcționare" ale simbolului, fiind general valabile, depășind deci realizarea lor în textul arghezian. Pe de altă parte, discuția va conduce în mod firesc și la elaborarea unor observații sau judecăți de valoare limitate la poezia lui Arghezi [2] și definitorii pentru aceasta din urmă. Ele nu încearcă, desigur, să epuizeze modalitățile de realizare a simbolului în opera lui Arghezi, ci atrag numai atenția asupra unora dintre multiplele posibilități ale acestei realizări. Iată motivul pentru care nu ne-a interesat în

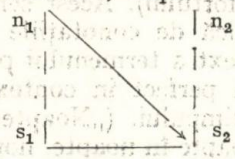
[1] Cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., 1941. V. capitolul consacrat scriitorului. Cf. și: G. Călinescu, *Tudor Arghezi*, Iași, f.a.; Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, Buc., 1946; Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi*, Buc., 1940; Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, Buc., E.S.P.L.A., 1960; Tudor Vianu, *Arghezi, poet al omului*, Buc., E.P.L., 1964.

[2] Vom utiliza următoarele abrevieri: *A.V.* = Tudor Arghezi, *Versuri*, Buc., E.S.P.L.A, 1959; *C.* = *Cadențe*, Buc., E.P.L., 1964,; *P. N.* = *Poeme noi*, Buc., E.P.L., 1963.

mod special frecvența procedeelor semnalate în opera lui Arghezi, problemă care necesită o cercetare specială.

În primul capitol al lucrării, vom urmări o serie de lucrări anterioare, care ne pot oferi elemente pentru o definire poetică a simbolului. Capitolul doi va cerceta *relația simbolică*, adică relația dintre termenul-simbol și termenul simbolizat. Pentru a face mai clară analiza, vom raporta permanent relația simbolică la relația metaforică și vom încerca a distinge o categorie intermediară, *metafora simbolică*. În celelalte capitole, vom urmări *numai* procesul de simbolizare al unui termen (referindu-ne la metafore doar cînd analiza concretă a poemului o va cere), respectiv modificarea semantică a termenului (cap. III) și cele două faze succesive ale simbolizării, cu modalitățile de realizare lingvistică specifice (cap. IV și V).

I. Metafora a fost analizată în diferite moduri, prin aplicarea unor criterii dintre cele mai deosebite.[1] Reținem, mai întîi, schema transferului metaforic, care este, după Ullmann[2], următoarea :



Pentru doi termeni diferiți, n_1, n_2 sînt numele corespunzătoare sensurilor s_1, s_2. Acestea din urmă au cel puțin o notă comună. Similitudinea sensurilor face ca, la un moment dat, n_1 să fie simțit ca potrivit și pentru s_2 și să fie astfel întrebuințat în loc de n_2. Se utilizează, astfel, termenul metaforic în locul termenului propriu. Arghezi scrie, într-o poezie, *sfoara* pîraielor, în loc de, spre exemplu, *albia îngustă* a pîraielor, datorită similitudinii de sens între *sfoară* (n_1) și *albie îngustă* (n_2).

Monroe C. Beardsley[3] studiază metafora nu din punct de vedere al procesului semantic datorită căruia ea apare, ci ca rezultat al acestui proces. Metafora este o atribuție, adică o expresie lingvistică formată din doi termeni : subiect *(subject)* și modifi-

[1] Cf. Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Buc., E.S.P.L.A., 1957; Christine Brooke-Rose, *A grammar of Metaphor*, London, Secker Warburg, 1958.

[2] S. Ullmann, *Principles of Semantics*, Glasgow, Son, 1951.

[3] Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt, Brace et Co., 1958, pp. 129—146.

cator *(modifier)*, în care primul denotează o clasă de obiecte iar al doilea califică această clasă, sau modifică caracterizarea ei, implicată în primul termen. În atribuția *pălăria roșie, pălărie* este subiect și *roșu*, modificator. Aici nu avem de-a face cu o metaforă, pentru că termenii își păstrează sensul propriu, compatibil unul cu altul, și atribuția este logică. Atribuția *năduşala nopții* dintr-o poezie a lui Arghezi este însă ilogică și contradictorie, deoarece „modificatorul desemnează unele caracteristici incompatibile cu caracteristicile designate de subiect" [1]. Sensul denotativ al cuvîntului *năduşală* este inaplicabil, dar sensul (sensurile) conotativ(-e) poate(pot) fi aplicat(-e). Designata termenului modificator *năduşală* are unele caracteristici (reprezentate de conotațiile cuvîntului) care sînt compatibile cu obiectul designat de termenul-subiect *noapte*.

Metafora lui Arghezi prezintă *ploaia* ca un imens travaliu al nopții, avînd unele efecte analogice cu cele ale muncii umane (transpirația datorită efortului). Acest sens, sugerat de termenul metaforic *năduşală* (adică de conotațiile cuvîntului) ar fi lipsit prin întrebuințarea în text a termenului propriu *ploaia*. De altfel, metafora se încadrează perfect în contextul care descrie ploaia pe fundalul infinit al timpului. („Noaptea s-a întunecat cu alte nopți în fund / Și din noapte în noapte, nopțile urzite / Cern ploaia cu nisipul mărunt / Ca niște site." — A. *V.*, 177)

Definiția metaforei după Beardsley este deci următoarea: „Metafora este o atribuție semnificativă, care este fie indirect contradictorie, fie cu totul falsă în contextul ei și în care modificatorul conotează caracteristici ce pot fi atribuite, în mod fals sau adevărat, subiectului" [2].

Această definiție se bazează, deci, pe distincția dintre denotația și conotația cuvîntului și pune în lumină raportul între cei doi termeni expliciți ai metaforei, observație deosebit de importantă pentru înțelegerea contextuală a metaforei. [3]

[1] Monroe C. Beardsley, *op. cit.*, p. 140.

[2] *Idem*, p. 142.

[3] Trebuie remarcat că cei doi termeni: subiect și modificator se referă numai la termenii *din text* ai metaforei. Beardsley îi identifică cu elementele lui I.A. Richards *(Principles of Criticism) tenor* și *vehicle*, pe care-i consideră însă prea vagi. Astfel, în metafora *dusty answer*, *answer* = „răspuns" este elementul *tenor*, iar *dusty* = „prăfuit", elementul *vehicle*, care conotează caracteristicile de „nedorit", „nesatisfăcător", „inacceptabil" ale primului termen. Însă Beardsley remarcă: „Mi se pare mai oportun să avem termenii în mod explicit pentru componentele verbale ale mataforei: *Answer* este subiectul, iar *dusty* este modificatorul" (*op. cit.*, p. 159).

Cercetătorul polonez Jerzy Pelc [1] distinge trei termeni ai unei metafore: termenul metaforic (E) *părul soarelui* (exemplu dat de Pelc), termenul propriu (E_2) *razele soarelui* (care n-apare în analiza lui Beardsley) și termenul *păr* (E_1) cu sensul lui propriu (adică, după Beardsley, termenul modificator). Prin cercetarea sa, Pelc clarifică atît procesul de constituire a metaforei, cît și relațiile între termenii ei. Ullmann se ocupase cu precădere de primul aspect, iar Beardsley de cel de-al doilea. Observațiile lui Pelc nu le anulează însă pe celelalte și nici nu le fac inutile. În ce ne privește, vom aplica în lucrarea noastră concluziile celor trei cercetători, pentru analizarea teoretică și practică a procesului de simbolizare a unui termen.

Spre deosebire de metaforă, simbolul a atras mai puțin atenția lingviștilor, specializați în semantică sau în poetică. Wellek și Warren [2] definesc imaginea în poezie ca „reprezentare a unei senzații". Valoarea ei poetică nu rezidă în vivacitatea senzației reamintite, ci în „complexul emotiv" pe care aceasta îl evocă. Imaginea poetică poate impresiona auditorul fie ca descriere „exactă" a unui obiect, situație etc. din realitatea extralingvistică, fie prin caracterul ei metaforic. Imaginile pur descriptive însă, datorită valorilor emoționale și intelectuale pe care le poartă sau le evocă prin asociații (uneori strict personale), au aproape întotdeauna o valoare simbolică. „Putem spune că orice imagine mentală spontană este într-un fel simbolică", spune Charles Baudoin[3], citat de Wellek și Warren.[4] Imaginile sînt deci fie metaforice, fie simbolice. Dar ce este simbolul?

„Un obiect care se referă la alt obiect și, în același timp, captează el însuși atenția [auditorului], prin calitatea proprie a prezentării." [5]

[1] *The Application of Semantic Functions to the Analysis of the Concept of Metaphor*, în: *Poetics, Poetyka Поэтика*, Varșovia, 1961.

[2] Wellek—Warren, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna, Società Editrice „Il Mulino", 1956, pp. 250—289.

[3] Charles Baudoin, *Psychoanalysis and Aesthetics*, New York, 1924, p. 28. *Apud* Wellek—Warren, *op. cit.*, p. 253.

[4] Vezi și Louis Mc. Neice, *Modern Poetry*, New York, 1938, p. 113. *Apud* Wellek—Warren, *op. cit.*, p. 254.

[5] Wellek—Warren, *op. cit.*, p. 255.

Iată modul în care simbolul poate apărea în text : „O imagine poate să apară o dată ca metaforă, dar dacă revine cu insistență, fie ca prezentare, fie ca reprezentare, ea devine simbol și poate face parte dintr-un sistem simbolic... Procesul normal este cel de dezvoltare a imaginilor în metafore și a metaforelor în simboluri"[1].

Valoarea simbolică a unei imagini s-ar datora, deci, recurenței ei. Cu cît mai frecventă este apariția unui cuvînt în text, cu atît mai mult el designează un obiect, conflict etc. important și devine simbolul acestuia.

Simbolul este, de obicei, un obiect (concret) „prin" care putem „vedea" un concept (abstract). Calitatea principală a simbolului este deci „transparența" lui. Wellek și Warren reiau vechea distincție dintre alegorie (mai abstractă) și simbol, făcută de Coleridge : „Simbolul este caracterizat de o certă transparență a speciei în individ, a generalului (genului) în special (specie) și mai ales de o transparență a eternului în temporal" [2].

Observațiile lui Wellek și Warren se reîntîlnesc la mulți alți cercetători. Beardsley adaugă recurenței o a doua condiție de existență a simbolului — apariția lui într-o poziție-cheie, esențială pentru eroul liric sau epic, pentru conflict sau pentru situația dramatică (scenică). „Simbolul trebuie să funcționeze într-un mod important în viețile celor pentru care are un înțeles simbolic." [3]

Iată cum este definit modul de *funcționare* a simbolului : „Ceea ce se simbolizează este un grup de caracteristici pe care [simbolul] le conține sau le cauzează și care sînt semnalate de acțiune sau de textura verbală" [4].

Beardsley face o distincție între simbolul propriu-zis, care semnifică un anumit lucru, exact definibil și ușor cognoscibil, și cvasi simbolul, „care revendică un înțeles simbolic", dar la care nu putem înțelege precis în ce constă termenul simbolizat. (Exemplul lui Beardsley : simbolurile din descrierile lui Kafka.)

Această din urmă observație poate fi întîlnită, în diverse variante, în multe pagini închinate literaturii simboliste. Guy Mi-

[1] Wellek—Warren, *op. cit.*, pp. 255—256.
[2] *Idem*, p. 255.
[3] Beardsley, *op. cit.*, p. 406.
[4] *Idem*, p. 408.

chaud [1] distinge accepția medievală a simbolului, înțeles ca raport simplu între obiecte (concrete) și idei (abstracte), de accepția modernă, care utilizează polivalența simbolului, adică posibilitatea lui de a opera simultan în mai multe planuri semantice. Michaud se referă, deci, la sensurile infinite și la ambiguitatea simbolului, care apar prin întrebuințarea lui personală, subiectivă, de către poetul modern.

Observațiile enumerate pînă acum, deși foarte importante pentru înțelegerea simbolului, se referă destul de puțin la două probleme esențiale : în primul rînd, modul în care se produce simbolizarea unui termen, adică modul în care un cuvînt trece de la sensul său propriu la un sens simbolic ; în al doilea rînd, raportul care există între termenul-simbol și termenul simbolizat.

În legătură cu a doua problemă, Cleanth Brooks [2] consideră relația metaforică drept o identificare a doi termeni : A = B [3], iar simbolul ca o rupere a acestei relații prin dispariția termenului B, pe care îl intuim doar în simpla prezență a termenului A. Relația metaforică ar caracteriza poezia de tip „metafizic", iar simbolul, poezia de tip „romantic" și „simbolist". Această explicare mi se pare insuficientă din două motive : 1. nu orice dispariție a lui B produce simbolizarea lui A — există și metafore din care lipsește un termen [4] ; 2. indiferent dacă explicit sau implicit, B rămîne în relație cu A și deci rămîne și necesitatea de a explica această relație.

O precizare utilă găsim într-o lucrare a lui Archibald Mc. Leish. El atrage atenția că nu unul dintre cei doi termeni constituie simbolul, ci „«relația» (dintre ei) este simbolul. Într-adevăr, unul dintre cele două «obiecte» este descris ca strălucind prin celălalt. Al doilea este descris ca făcîndu-l inteligibil pe primul. Este adevărat că relația aceasta este de congruitate : partenerul invizibil al relației trebuie să fie compatibil cu cel vizibil, dacă se dorește realizarea simbolului." [5]

[1] Guy Michaud, *L'oeuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957, p. 53. Pentru aceeași distincție, operată, cu termenii *simbolică-simbolism*, vezi și Lloyd James Austin, *L'Univers poétique de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1956.

[2] Cleanth Brooks, R. Penn Warren, *Understanding Poetry*, Ed. 3, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1960, pp. 272—273.

[3] Relația considerată de Brooke-Rose ca numai *un* tip de metaforă, realizată prin verbul-copulă *a fi*.

[4] Tipul de metaforă realizat după Brooke-Rose prin „simplă substituție".

[5] Archibald Mc. Leish, *Poetry and Experience*, London, The Bodley Herd, 1960, p. 80.

Acestei relații simbolice de congruitate, Mc. Leish îi opune relația de incongruitate care există între termenii unor imagini. Ideea congruității termenilor simbolici se apropie de ceea ce noi vom numi comparația potențială, nerealizată, a celor doi termeni, care nu se încheie prin transfer semantic. Congruitate (sau analogie) înseamnă, credem noi, realizarea doar mentală, pe baza evidențierii unor conotații, a similitudinii termenilor, dar nu și realizarea ei la nivelul expresiei lingvistice.

Lipsa unei analize stricte a mecanismului simbolizării unui termen este evidentă și în explicarea lui, în unele lucrări, prin factorii *recurență* și *poziție-cheie* în text.

Beardsley întrebuințează al doilea criteriu mai mult pentru epică și dramă [1], încît în poezie rămîne să opereze doar primul criteriu.

Acesta este însă valabil, credem noi, numai pentru definirea sistemului simbolic al întregii opere a unui poet. Cercetarea statistică a frecvenței unor termeni poate detecta valorile lor simbolice numai colaborînd cu alte metode de analiză. Frecvența mare a unui cuvînt nu implică în mod obligatoriu întrebuințarea lui simbolică (și rămîne încă de văzut dacă fiecare apariție degajează *aceeași* valoare!), termenul putînd apărea, în funcție de context, cu sens propriu sau cu sens metaforic. În al doilea rînd, cercetarea statistică poate scăpa din vedere simbolurile izolate, care apar în puține poezii sau numai în una din ele. Iar în al treilea rînd, metoda statistică nu explică un fapt esențial: *de ce* termenul respectiv primește sens simbolic și *cum* anume îl primește?

Considerăm, de aceea, urmărirea frecvenței simbolurilor numai ca o ultimă etapă a cercetării — cînd vrem să definim cantitativ exact sistemul simbolic al unui poet. Înaintea acestei etape, însă, considerăm absolut necesară analiza contextuală a poemelor pentru a detecta în fiecare din ele simbolul central și simbolurile sau metaforele subordonate, fiecare cu sensul său precis, raportat la întreg poemul. Analiza organică a acestuia este necesară cu atît mai mult în cazul unui poet de complexitatea și subtilitatea adesea insesizabilă a lui Arghezi.

[1] Aplicat în poezie, el poate da unele rezultate deoarece termenul simbolic se află întotdeauna într-o poziție dominantă, dar, după cum vom vedea, poziția termenului simbolic este *numai unul* din mijloacele de reliefare a lui.

II. După ce am văzut unele dintre opiniile emise în cercetări precedente, de la care va și porni, de altfel, analiza noastră, încercăm să definim mai strict relația simbolică, pornind de la poezia lui Arghezi, *O zi* :

Ziua de ieri s-a ținut după mine, crezînd,
Ca un cîine flămînd,
Că e legată cu ceva, cu vreo curea,
Cu vreo frînghie, de viața mea —
Și la o răspîntie cu statui
S-a întors, văzînd că nu-i.
S-a pierdut neputincioasă și pribeagă,
După ce vremea întreagă
M-a urmat, pas cu pas, pînă azi
La amiazi!

Cine și-a pierdut o zi cît o viață,
S-o caute repede. Se înnoptează. Se lasă ceață.

(A.*V*., 95)

Lectura poemului este oarecum suficientă pentru a înțelege că Arghezi nu se oprește la sensul metaforic al cuvintelor, ci utilizează unele dintre ele în sens simbolic. *O zi* se referă la întreaga viață a omului, pe care acesta o crede inepuizabilă, dar care, la un moment dat, în preajma morții îi apare brusc sfîrșită. Pe fundalul întregului poem termenul *ceață* simbolizează moartea. Avem de-a face cu un substantiv concret, care semnifică o entitate abstractă. (*Moarte* nu are sensul : „încetare completă și definitivă a tuturor funcțiilor organice ale unei ființe", „deces", ci sensul : „ceea ce pricinuiește sau se crede că pricinuiește sfîrșitul vieții" [1]. Cuvîntul *ceață* trece de la sensul lui propriu la sensul simbolic „moarte", prin ceea ce vom numi procesul de *simbolizare a unui termen*.

În exemplul citat ca și în orice relație simbolică, există doi termeni : simbolul și simbolizatul, dintre care primul este explicit și al doilea implicit. Se produce însă o legătură între ei („transparența" simbolului), prin care primul înlocuiește în text pe al doilea. În cazul metaforei, legătura între termeni se făcea prin transferul semantic, transferul numelui pe baza similitudinii de sens. Dacă extragem din context atribuția *nădușala*

[1] *Dicționarul limbii române literare contemporane*, vol. III, p. 111.

nopții, sensul ei metaforic se păstrează. Termenii atribuției și-au pierdut sensul propriu în momentul constituirii metaforei. Dacă extragem însă termenul *ceață* din context, sensul lui simbolic nu ni se mai impune. Cel care n-a citit poemul lui Arghezi nu poate realiza acest sens.

Iată, deci, o primă constatare : în afara contextului, sensul metaforic al unui cuvînt este permanent și realizat, pe cînd sensul simbolic este potențial, nerealizat.

În context, sensul propriu al termenilor atribuției metaforice s-a pierdut. Termenul simbolic își păstrează, însă, în context și sensul propriu. În ultimele versuri ale poemului lui Arghezi, cuvîntul *ceață* poate fi înțeles ca intrînd în descrierea unei situații reale obiective : coboară ceața în timp ce se înnoptează. Alte exemple întăresc această observație :

> Caut izvorul cu undele noi
> Și sorb din borș de noroi
> Mocirlă și zmîrc.
>
> (A.*V.*, 184)

Versurile pot vorbi de o acțiune reală : un om însetat dorește să bea apă curată și nu găsește decît apă murdară, amestecată cu noroi. Rupte din context, versurile citate n-au nici o valoare simbolică. În contextul mare al poemului *Cîntec din fluier*, alături de sensul propriu apare și sensul simbolic : contradicția dureroasă între aspirația spre absolut și platitudinea vieții imediate.

În poemul *O zi*, juxtapunerea propozițiilor din ultima strofă are un caracter cauzal : caută ziua *pentru că* se lasă ceața. Sensul propriu al substantivelor nu este suficient pentru a susține rolul cauzal al ultimei propoziții, din punct de vedere logic nu există nici un raport între termenii *zi* și *ceață*. Sensul propriu al termenului simbolic este insuficient pentru a păstra coerența contextului, dar nu este incompatibil cu el. Sau, în terminologia lui Jakobson, termenii simbolici considerați literal pot îndeplini funcția referențială, dar nu pe cea poetică. [1] Sensul propriu coexistă cu cel simbolic, efectul artistic obținut de poet reieșind de multe ori din tensiunea între cele două sensuri, sau din ezitarea cuvîntului între ele (ambiguitate).

[1] Cf. R. Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în *Probleme de stilistică*, Buc., Ed. Științifică, 1964, p. 94

Iată deci a doua concluzie : nu există un transfer semantic între termenul-simbol (pe care îl vom nota cu S) și termenul simbolizat (S_2), pentru că sensul propriu nu se pierde, ci persistă. Avem de-a face cu un cumul de sensuri, termenul-simbol păstrînd simultan sensul propriu și sensul simbolic.

Ca și la metaforă, între S_1 și S_2 există o similitudine de sens, fără de care conectarea lor este imposibilă. Există o proprietate P sau $P_1, P_2, \ldots, P_n$, comune designatelor celor doi termeni sau cel puțin unora dintre S_1 și tuturor S_2. În cazul termenilor *ceață* (S_1) și *moarte* (S_2), ele ar putea fi : invizibilitatea, imposibilitatea omului de a opri „invazia" ceții, estomparea conturului obiectelor („dispariția" lor), dificultatea sau chiar imposibilitatea de comunicare între oameni, neliniștea etc.

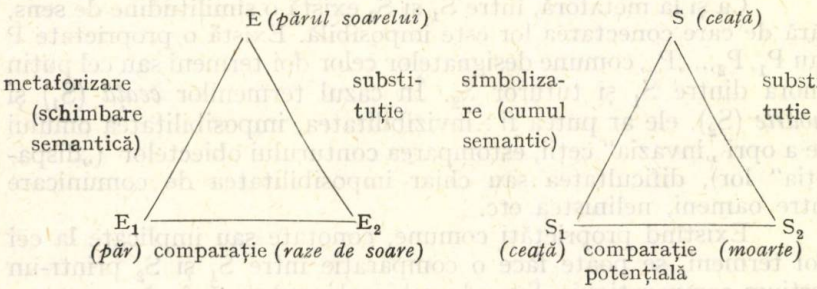
Existînd proprietăți comune, conotate sau implicate la cei doi termeni, se poate face o comparație între S_1 și S_2 printr-un tertium comparationis. Spre deosebire de metaforă, însă, comparația este numai potențială, ea nu este actuală, realizată. Dacă S_1 și S_2 ar apărea împreună, *ceața morții*, ei ar constitui o metaforă[1], pentru că ar realiza comparația implicită. S_2 este însă neexprimat, încît comparația rămîne numai un act mental de asociere a termenilor. Deși potențială, ea este totuși baza sugerării de către simbol a simbolizatului.

Utilizînd terminologia lui Beardsley, putem conchide că simbolul nu intră într-o atribuție reală cu simbolizatul. Unicul termen al atribuției (care corespunde termenului modificator din atribuția metaforică) nu este contradictoriu și nici fals în context. Sensul denotativ al cuvîntului este compatibil cu contextul, dar, cum am văzut, *insuficient* și atrage de aceea interpretarea simbolică a termenului, pe baza evidențierii conotației P, comună termenilor S_1 și S_2.

Pentru o mai clară înțelegere a relației simbolice, vom schița paralel un tablou al metaforei și simbolului, pornind de la unele sugestii ale lui Jerzy Pelc. (Relațiile $E—E_1—E_2$ aparțin cercetării lui Pelc. Relațiile $S—S_1—S_2$, ca și ambele scheme aparțin cercetării noastre.) Vom utiliza pentru metaforă exemplul lui Pelc, iar pentru simbol, exemplul din Arghezi, citat mai sus. Urmînd sugestiile lui Pelc, schema relației simbolice va cuprinde, ca și

[1] Metaforă realizată, după Brooke-Rose, prin „legătura genitivală".

relația metaforică, trei termeni : termenul cu sens propriu (S_1), termenul simbol (S) și termenul simbolizat (S_2). Pentru explicarea relațiilor multiple S—S_1 — S_2, introducem tabelele A, B, C, ca și notele respective.



S are un cumul de sensuri, care provine de la S_1 (sensul propriu) și de la S_2 (sens simbolic). De aceea, în analiza relațiilor S—S_1 și S—S_2, vom compara ambele sensuri ale lui S, adică sensul propriu (notat I) și sensul simbolic (II), cu sensurile lui S_1 și S_2.

Iată acum tabelele paralele ale relațiilor E—E_1, S—S_1 (Tabel A); E—E_2, S—S_2 (Tabel B); E_1—E_2, S_1—S_2 (Tabel C), și, în continuare, cîteva note explicative, scrise separat, pentru a ușura parcurgerea lor.

Nr.	E—E_1	S—S_1
1	Echiforme (1)	Echiforme
2	Cel puțin 1 dezignata E_1 și tot dezignata E au aceeași proprietate $P(P_1, P_2,...,P_n)$.(2).	Cel puțin 1 dezignata S_1 și tot dezignata S au aceeași proprietate $P(P_1, P_2,...,P_n)$.
3	Denotații exclusive.	I Denotații identice. II Denotații exclusive sau lipsa unui raport (3).

(Tabel A)

Nr.	$E—E_1$	$S—S_1$
4	Expresii nonechivalente, conotează alte proprietăţi esenţiale (4).	I Expresii echivalente. II Expresii nonechivalente, conotează alte proprietăţi esenţiale (4).
5	Conotaţie comună, corespunzătoare proprietăţii P.	I Conotaţii identice. II Conotaţie comună, corespunzătoare proprietăţii P.
6	Metaforizare : schimbare semantică prin abstractizarea proprietăţii P (5).	Simbolizare : cumul şi ambiguitate semantică (5).

(Tabel A) (continuare)

Nr.	$E—E_2$	$S—S_2$
1	Nonechiforme (1).	Nonechiforme.
2	Denotaţii identice sau subordonate (6).	I Denotaţii exclusive. II Denotaţii identice sau subordonate (6).
3	Isosemice sau aproape isosemice : conotează aceleaşi proprietăţi sau E_2 are în minus faţă de E conotaţia proprietăţii P.	I Conotaţii exclusive, termeni nonisosemici. II Isosemice : conotează aceleaşi proprietăţi.
4	Experienţă artistică diferită prin întrebuinţarea lui E şi E_2.	Experienţă artistică diferită prin întrebuinţarea lui S şi S_2. S mai emoţionant prin ambiguitate.

(Tabel B)

Nr.	E_1—E_2	S_1—S_2
1	Nonechiforme (1).	Nonechiforme.
2	Dezignatele au o proprietate comună P.	Dezignatele au o proprietate comună P.
3	Denotații exclusive.	Denotații exclusive sau lipsă de raport.
4	Nonisosemice.	Nonisosemice.
5	Conotații precise (7).	Conotații precise sau conotații vagi (8).
6	Tertium comparationis realizat (9).	Tertium comparationis nerealizat.

(Tabel C)

1) Termenul *echiform*, introdus de Pelc (ca și *echivalent*, *isosemic*), se referă la identitatea formală E—E_1 și S—S_1, după cum *nonechiform* se referă la nonidentitatea formală E—E_2, E_1—E_2 și, respectiv, S—S_2, S_1—S_2. Trebuie observat, totodată, că, în cazul simbolului, identitatea este „totală", pe cînd, în cazul metaforei, E_1 este echiform cu o parte a atribuției E.

2) Înțelegem prin *dezignate* obiectele extralingvistice, la care se referă termenii E, E_1, E_2, S, S_1, S_2. E_1 este o *clasă* de obiecte, *păr* reprezintă diferite fire de păr cu diferite proprietăți. Dintre acestea, *cel puțin unul* trebuie să aibă o proprietate comună cu *toate* obiectele care intră în clasa E (să zicem proprietatea *strălucire*), fără de care metaforizarea este imposibilă.

3) Sensul propriu (literal) (I) al termenului S fiind echivalent cu sensul S_1, denotațiile S și S_1 sînt identice. În accepția sa simbolică („moartea"), S denotează cu totul altceva decît S_1. Denotațiile sînt exclusive pentru că obiectele extralingvistice dezignate de S (II) și S_1 sînt cu totul diferite. În realitatea obiectivă, *ceață* și *moarte* nu se află în raport și nu au nimic comun.

Numai în contextul poetic, termenii pot intra în raport, dar nu prin sensurile denotative, ci prin sensurile conotative.

Den. S și Den. S_1 nu se află totdeauna în raport de exclusivitate, ci numai atunci cînd simbolizatul (S_2) este concret sau în orice caz definibil și cognoscibil aproximativ exact (de exemplu : albatrosul lui Baudelaire, simbol al poetului). Cînd simbolizatul (S_2) este un termen abstract, un concept, de exemplu : *puritate* simbolizat de *crin*, termenul S (II) are o denotație zero, pentru că un cuvînt abstract, sau un cuvînt care i se substituie simbolic, nu dezignează nici un obiect extralingvistic, *puritatea* fiind nu atît o calitate obiectivă, cît o calificare acordată de vorbitor. Den. S fiind zero, înseamnă că nu există nici un raport Den. S — Den. S_1.

De asemenea, cînd simbolizatul este vag sau polivalent, Den. S este zero. De exemplu, termenul *cineva* (în poezia lui Arghezi *Ora rece*) simbolizează, probabil, forțele ostile omului, care-l amenință la un moment dat, însă nu se specifică nimic concret în legătură cu aceste forțe misterioase. Den. S fiind zero, nici în acest caz nu există nici un raport Den. S — Den. S_1.

Aceste diferențe în caracterizarea Den. S sînt valabile și pentru toate punctele din tablouri în care se discută Den. S și Den. S_2.

În ceea ce privește Den. E și Den. E_1, ele sînt totdeauna exclusive, pentru că obiectele dezignate sînt totdeauna diferite.

4) E și E_1 sînt expresii nonechivalente deoarece conotează alte proprietăți esențiale, obiectul dezignat de E *(păr)* nefiind același cu obiectul dezignat de E_1 *(părul soarelui)*. Conotațiile sînt diferite, în afară de o conotație comună, care corespunde proprietății comune a lui E și E_1. (Vezi și nota 2.)

S (I) și S_1 au aceleași conotații, referitoare la aceleași proprietăți esențiale ale aceluiași obiect. S (II) și S_1 au conotații diferite, în afară de cea corespunzătoare unei proprietăți comune, ca și în cazul termenilor metaforici. (Vezi, pentru exemple, proprietățile indicate la p. 327 ca posibile conotații ale termenului *ceață*.)

Punctul 4 din tabelul A se referă la celelalte proprietăți în afara celei comune P, punctul 5 se referă *numai* la aceasta. În tabelele B și C termenii sînt considerați *isosemici* sau *nonisosemici*, după cum au sau nu aceleași conotații, *în afara* celei corespunză-

toare proprietății P, totdeauna analizată separat, ca *bază* a asocierii termenilor.

5) În cazul metaforei, proprietatea comună este evidențiată și se face abstracție de celelalte proprietăți pentru a se putea realiza comparația între E_1 și E_2. În acest fel, termenul trece de la sensul propriu (E_1) la sensul metaforic (E). În cazul simbolului, nu se mai produce abstractizarea proprietății comune, deși ea este evidențiată, deoarece pe de-o parte comparația S_1—S_2 este numai potențială, iar pe de-altă parte sensul propriu al termenului S_1 se păstrează ca sens (I) al termenului S și coexistă cu sensul (II) simbolic. În cazul simbolului, nu se produce, deci, o abstractizare prin care operează un singur sens, ci se produce o acumulare a două sensuri (cumul semantic) și ambiguitate semantică, termenul S oscilînd între sensurile I și II.

6) În exemplul nostru, relațiile sînt de subordonare [Den. S (II) sub. Den. S_2]. Toate proprietățile *cetei* sînt în viziunea lui Arghezi proprietăți ale *morții*, dar nu orice proprietate a *morții* este și o proprietate a *cetei*, probă simbolurile diferite utilizate de poet în opera sa, pentru simbolizatul *moarte*.

Ca observație generală trebuie specificat că relația S — S_2 are conturul mai vag decît cea simetrică din tabloul metaforei. Operînd mai mult prin sugestie, relațiile triunghiului simbolic sînt evident mai greu de precizat.

În ceea ce privește exclusivitatea Den. S_1 = Den. S_2, ea este evidentă și nu necesită lămuriri.

7) Punctele 5—6 din relația E_1 — E_2 sînt adăugate de noi la observațiile lui Pelc.

8) Ca și la denotații, în funcție de precizia cunoașterii simbolizatului (vezi nota 3).

9) Vezi mai sus, despre posibilitatea comparației între S_1 și S_2 printr-un tertium comparationis, pe baza unor proprietăți comune, conotate sau implicate la cei doi termeni.

Să revenim la poezia *O zi*, citată mai sus. Termenul *ziua de ieri* este o sinecdocă : ziua de ieri = „totalitatea zilelor care s-au scurs în trecut" (pars pro tota) [1]. În context, sinecdoca are sensuri multiple (este și personificare, comparație). Prin *ziua de*

[1] Sinecdoca capătă un sens explicit în penultimul vers al poemului: „Cine și-a pierdut o zi cît o viață...", unde termenul *o zi* reia termenul *ziua de ieri* și-l identifică cu întreaga *viață*.

ieri înțelegem o zi care s-a terminat, atributul adverbial de timp situînd-o în trecut față de momentul povestirii. Se sugerează, deci, ideea că întreaga viață, în momentul povestirii, este un fapt al trecutului și deci eroul liric se găsește într-o altă dimensiune temporală, într-un moment al existenței sale situat în afara timpului uman. Lui *ieri* i se opune un *azi* implicit, deci un moment egal ca valoare, exclusiv și consecutiv. Succesiunea cuprinde și un viitor *mîine*, către care se îndreaptă eroul după depășirea acestui *azi* de tranziție, și pe care îl sugerează termenii *se înnoptează, se lasă ceață*. Poemul se referă deci la momentul de răscruce (*răspîntie cu statui*) dintre viață și moarte, pe care omul îl străbate în preajma morții.

Conotațiile termenilor componenți și sensurile contextului în care ei se integrează conferă astfel sinecdocei *ziua de ieri* sensuri simbolice.

Considerăm, de aceea, sinecdoca *ziua de ieri* ca o sinecdocă simbolică și o înglobăm în categoria mai largă a metaforelor simbolice. Pentru a preciza această categorie, facem o distincție între caracterul infinit al semnificației tuturor metaforelor și caracterul unui grup mai restrîns dintre ele, pe care le numim metafore simbolice.

Primul aspect a fost pe deplin clarificat într-un studiu [1] al lui Tudor Vianu, care a demonstrat caracterul profund, difuz, mobil și nelimitat al metaforei, prin analizarea, între altele, a metaforelor verbale *polei, străbate, aprins* dintr-o strofă a poeziei *Lasă-ți lumea* de Eminescu : „Iată lacul. Luna plină, / Poleindu-l, îl străbate ; / El, aprins de-a ei lumină, / Simte-a lui singurătate." Mergînd în profunzime, interpretarea distinge un prim-plan, al tabloului de natură, un al doilea, mitic, al unirii apei și luminii și un al treilea plan — expresie a singurătății geniului eminescian în societatea vremii sale.

În altă parte, Tudor Vianu distinge un tip special de metaforă, numită metafora simbolică. Aceasta, „deopotrivă cu toate celelalte specii metaforice analizate..., implică o comparație, dar una care se face între o impresie dată și una rămasă vagă și ca atare cu neputință de formulat printr-un termen univoc și precis.

[1] Tudor Vianu, *Quelques observations sur la métaphore poétique*, în *Poetics, Poetyka, Поэтика*, Varșovia, 1961. Publicat în limba română în *Iașul literar*, 1961, nr. 10, pp. 56—60.

Din această pricină, perspectiva metaforei simbolice nu este închisă, ci ilimitată sau infinită"[1] (exemplul dat de Tudor Vianu : *muzica surîsurilor lumii*). Există, deci, un caracter nelimitat în profunzime, al oricărei metafore, și există un caracter infinit al metaforei simbolice[2]. La aceasta din urmă caracterul infinit se asociază cu imprecizia termenului simbolizat. (Am trecut în revistă, mai sus, și observațiile altor cercetători despre ambiguitatea simbolului în accepția sa modernă.)

Metafora simbolică participă atît la categoria metaforei, pentru că provine dintr-un transfer semantic („implică o comparație"), cît și la categoria simbolului, prin polivalența și ambiguitatea unui termen al ei, explicit sau implicit.

Ne aflăm deci în fața a trei concepte : metafora, simbolul și metafora simbolică. Pentru o mai bună diferențiere a lor, vom folosi criteriul analizei contextuale.

Caracterul infinit al oricărei metafore se datorește, aproape cu exclusivitate, termenilor atribuției metaforice și raportului dintre ei. Izolată de context, metafora își va păstra semnificația intactă. Metafora *mierea cărții* (A. *V.*, 130) își datorează profunzimea, în primul rînd, conotațiilor termenilor ei, și în al doilea rînd, contextului, la care, însă, nu e nevoie să apelăm pentru a o înțelege. La fel sînt metaforele : *șopîrlă albă* = „femeie" (A. *V.*, 191) ; *zale rupte* = „spuma valurilor mării" (A. *V.*, 199) ; *fum de parfum* (A. *V.*, 182) etc.

Pentru a înțelege, însă, semnificația metaforei simbolice *ziua de ieri* și a simbolului *ceață*, sîntem nevoiți să recurgem la încadrarea lor în context și la studierea modului în care contextul îmbogățește sau modifică sensul lor inițial.

Recapitulăm modul în care acționează contextul asupra metaforei și modul în care acesta acționează asupra simbolului. O primă distincție : atribuim acțiunii contextului un rol „facultativ" pentru descifrarea metaforei și un rol „obligatoriu", sine qua non, pentru descifrarea simbolului. O a doua distincție : contextul amplifică *același* sens, în cazul metaforei, și adaugă un sens *diferit*, în cazul simbolului (cumul de sensuri).

[1] Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 117.

[2] Astfel definită, metafora simbolică se poate apropia de tipul de metaforă numit de Henry Wells *metaforă expansivă*, care se caracterizează prin amplitudine, viziune profetică, adîncime filozofică și morală. (Cf. Henry Wells, *Poetic Imagery*, New York, 1924, *apud* Wellek—Warren, *op. cit.*, p. 277.)

Metafora simbolică este o categorie de tranziție. Pornind de la o comparație între termenii ei, ea presupune anularea sensului inițial al fiecăruia dintre ei. După declanșarea sensului metaforic, considerăm atribuția ca un termen nou cu un sens calitativ nou, sensul metaforic, la acest nivel, *nu* mai luăm în considerație sensurile inițiale ale termenilor componenți.

Încadrată în context, metafora simbolică este, mai întîi, *îmbogățită* ca sens, precum toate metaforele. În al doilea rînd, însă, *peste* sensul metaforic se suprapune la un moment dat, prin acțiunea contextului, un sens *diferit*, care nu este exprimat ca atare de nici un termen explicit al contextului. Acest sens este adăugat — în procesul de simbolizare — metaforei. Prin aceasta, ea ajunge să *cumuleze* două serii de sensuri diferite : sensul metaforic și sensul simbolic. Acest din urmă sens, prin care se deschide, cum spune Tudor Vianu, „o perspectivă simbolică" este, deci, cu totul altul decît primul sens, cel metaforic, care are o dimensiune „infinită" *indiferent* de faptul că i se asociază sau nu sensul simbolic. Nu există, deci, o relație cauzală și obligatorie între cele două serii de sensuri. În funcție de necesitățile interne ale poemului, Arghezi suprapune sensul simbolic peste sensul propriu al unui termen sau peste sensul metaforic al altui termen. Tocmai de aceea, în cursul poemului, orice metaforă poate deveni, la un moment dat, metaforă simbolică. Între cele două categorii nu există deci o graniță fixă.

Dacă introducem metafora simbolică în schema ternară și tabelul de relații $S — S_1 — S_2$ discutate mai sus, vom considera atribuția metaforică drept S_1 și sensul ei metaforic drept un *sens propriu* al acestui termen. Se vor cumula atunci, ca și în cazul simbolului, două serii de sensuri : sensul I care provine de la S_1, deci sensul metaforic, și sensul II care provine de la S_2. În sistemul de relații procedăm tot prin analogie cu simbolul, considerînd întotdeauna sensul metaforic al lui S_1 și sensul I al lui S drept un *sens propriu* al lui S_1 și, respectiv, S. Tabelul de relații $S — S_1 — S_2$ rămîne, deci, perfect valabil și pentru metafora simbolică.

Se demonstrează, astfel, caractetul mixt al metaforei simbolice, care prin diversele ei proprietăți participă atît la categoria metaforă, cît și la cea de simbol. Intervine și un important element de intenție poetică a scriitorului, care nu se mulțumește numai cu asocierea neprevăzută a doi termeni, ci îi încadrează într-un

ansamblu de cuvinte și într-un complicat raport cu unele cuvinte ale ansamblului ca și cu acesta în întregime. Elaborarea poetică și cantitatea de informație estetică cresc în mod considerabil la metafora simbolică, și mai ales la simbol.

Se impune, deci, analizarea lor diferențiată și cu alte mijloace decît ale analizei metaforei simple. Acest mijloc va fi analiza contextuală.

În ceea ce privește diferențierea metaforei simbolice de simbol, aceasta se face mai ales prin observarea prezenței sau absenței transferului semantic între termenii ei, ca și a celorlalte elemente care deosebesc metafora de simbol și pe care le-am discutat mai sus.

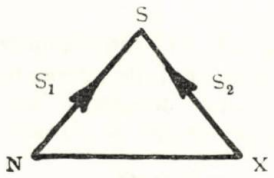
În analizele noastre vom utiliza atît exemple de simboluri, cît și de metafore simbolice argheziene. Vom vedea astfel că metaforele *beau întuneric, za de granit* sînt înzestrate de Arghezi, pe lîngă sensul lor metaforic, și cu sensuri simbolice. Din punct de vedere funcțional, ele vor putea sluji ca exemple la fel de convingătoare, ca și simbolurile propriu-zise, pentru descifrarea mecanismului procesului de simbolizare.

III După ce am văzut cum poate fi definită relația simbolică, trecem la analiza procesului de simbolizare a unui termen. Înțelegem prin aceasta modul în care un termen N dintr-un text A trece de la sensul său propriu S_1 la sensul simbolic S. Cu alte cuvinte, urmărim dintre cele trei relații ale triunghiului simbolic numai relația $S - S_1$ și relația $S - S_2$, deoarece relația $S_1 - S_2$, numită comparație nerealizată, pune mai puține probleme de interpretare. Am văzut că termenul-simbol S este constituit semantic prin cumulul de sensuri I și II. Problema-cheie a procesului de simbolizare este, deci, modul în care S primește sensul II, respectiv modul în care „captează" sensul termenului *absent* din text, X, (avînd sensul S_2), care, dacă ar fi fost prezent, l-ar fi exprimat ca pe un *sens propriu*.

Considerăm procesul de simbolizare constituit din două faze. În prima fază, termenul N este *evidențiat*, adică, din ansamblul conotațiilor sale, este aleasă cea corespunzătoare proprietății P, comună lui N și X. Prin procesul de abstractizare care se creează, devine posibilă comparația nerealizată între termenii N și X, respectiv între sensurile S_1 și S_2 (vezi tabelele A și C, punctul 6). Prima fază a simbolizării înseamnă „declicul" $S_1 - S_2$. Deocam-

dată termenul simbol n-a apărut ca atare, S nu există, doar S_1 și mai ales proprietatea P sînt evidențiate :

În faza următoare, pe baza relației $S_1 — S_2$, se ridică întregul triunghi simbolic. Din asocierea lui N cu X apare termenul-simbol. S_1 „urcă" ca sens I pe o linie care se va intersecta cu linia pornită din X, de unde „urcă" S_2, ca sens propriu al lui X, dar care devine, pe baza acelui tertium comparationis nerealizat, din faza întîi, sensul II al lui S, sensul simbolic. Cînd cele două linii se întîlnesc, simbolul S este constituit :



În această fază este esențială asocierea lui S_2, care este un sens „contextual", neexprimat ca atare de nici un termen, cu N care este evidențiat din faza I. Dacă acest lucru nu s-ar fi produs, cele două linii ar fi mers paralele. Convergența lor în S este posibilă numai prin „pregătirea" lui N în prima fază, ceea ce „direcționează" linia $S_1 — S$. Cealaltă linie, $S_2 — S$ este și ea direcționată, în faza a doua, printr-o serie de factori care acționează dinspre context, în sensul unei interacțiuni semantice între N și A. Toate aceste modificări și relații semantice sînt pregătite, deci, de factori cu acțiune convergentă. Aceștia din urmă nu sînt neapărat semantici, ci aparțin tuturor nivelelor limbajului poetic.

În capitolul IV vom urmări mijloacele de evidențiere a conotației P, iar în capitolul V, mijloacele de asociere a sensului contextual cu termenul reliefat. Capitolele respective se vor referi deci, consecutiv, la cele două faze ale procesului de simbolizare.

IV Evidențierea conotațiilor care duc la simbolizarea unui termen se face prin diverse mijloace lingvistice, la nivel morfolo-

gic, sintactic, lexical sau prozodic. Totalitatea acestor mijloace le vom numi *mijloace de reliefare simbolică a unui termen*, iar rezultatul obținut, *relief simbolic*.

În această fază, termenul reliefat este impus în context ca unul din elementele lui principale, ceea ce explică faptul că *tocmai* el va fi asociat în faza a doua cu sensul contextual.

Relieful simbolic intră în categoria mai largă : *relief stilistic*, pentru că prin el poetul urmărește tot obținerea unor efecte stilistice deosebite, dar cu un scop precis : facilitarea și accentuarea procesului de simbolizare a unui termen.

Să vedem, deci, mijloacele de reliefare a unui termen simbolic.

Începem cu mijloacele care aparțin nivelului morfologic al limbii.

Articolul definit individualizează substantivele pe care le determină și chiar le atribuie uneori un caracter de unicitate. Astfel se evidențiază unele conotații ale termenului, prin care acesta se poate înălța la rangul de simbol.

Să nu-ți pierzi lacrima. Păstrează.
O să fie nevoie. Drept înainte, inima trează!
Pitește-te. Cineva o să bată
La ușa pe dinlăuntru încuiată.
Să nu răspunzi că ești bolnav de vreme.

(*A.V.*, 174)

În aceste versuri, substantivul *ușa* este articulat, fiind urmat de atributul adjectival *pe dinlăuntru încuiată*. Dacă introducem în vers același substantiv articulat cu articol nedefinit (*o ușă*), sensul frazei rămîne aproximativ același, dar semnificația simbolică a termenului este diminuată. Articolul definit accentuează faptul că este vorba de o anumită ușă și chiar de o unică ușă. Unicitatea se asociază proprietății obiectului desemnat de-a despărți două medii diferite : interiorul și exteriorul camerei, casei etc. Prin această asociere se evidențiază, ca o conotație principală a termenului, proprietatea amintită, care devine, prin abstractizare, posibilitatea de a despărți *în general* interiorul de exterior. Astfel, termenul *ușă* nu mai poate fi înțeles numai literal, el a intrat în prima fază a simbolizării. Contextul va arăta

că interiorul și exteriorul, despărțite de termenul reliefat *ușa*, sînt ale sufletului omenesc. *Ușă* va simboliza granița care desparte lumea exterioară de lumea interioară și, în același timp, pavăza sufletului omenesc *(pe dinlăuntru încuiată)* împotriva amenințărilor *(o să bată)* unor obscure forțe ostile, eventual ale morții *(cineva)* [1].

Unele metafore simbolice sînt reliefate tot prin articol definit :

Treci peste tine ca peste un drum închis
Și nu spune cine te-a trimis.
Treci prin *pirul* negru și *bălăria* groasă
Ca un cîine care se întoarce acasă.
(A.V., 174)

Termenii *pirul* și *bălăria* primesc articol deoarece sînt determinați de atributele adjectivale *negru* și *groasă*. Articolul definit reliefează termenii pentru că le atribuie unicitate și evidențiază conotațiile care stau la baza metaforizării. Din substantive-nume de materie ele se transformă în substantive individuale. Dezignînd, prin articol, un singur obiect, termenul *bălăria* nu mai este perfect compatibil cu contextul (nu se poate trece *prin un fir* de bălării, dar se poate trece *prin bălării*!). Articolul semnalizează astfel decodarea la alt nivel decît cel al sensului propriu. De altfel, în text, termenii *pirul* și *bălăria* au valori multiple, atît metaforice cît și simbolice.

Simetria versurilor determină existența a trei serii de metafore și comparații legate de trei elemente principale : *tu, treci, tine. Tu*, ca subiect implicit, inclus în dezinența verbului *treci*, este comparat cu *un cîine care se întoarce acasă*. Acțiunea de a trece este indicată explicit și implicit. Expresia completă este : „*Treci* peste tine... [cum *treci*] peste un drum închis" ; *Treci* peste tine [cum] „*treci* prin pirul negru și bălăria groasă". Deci acțiunea (metaforică și ea!) *treci peste tine* este comparată cu acțiunea de a trece peste și prin diferite obstacole naturale. În acest fel însă, termenul *tine* este implicit comparat cu respectivele obstacole : *drum închis, pirul negru* și *bălăria groasă*, pentru că ocupă același loc sintactic în fraze perfect simetrice. Ultimii doi termeni nu sînt

[1] Același rol îl are articolul definit pentru substantivele *izvorul, brațul* din poezia *Cîntec din fluier* (A.V., 184).

întrebuințați, deci, cu sensul lor propriu, ci cu un sens metaforic, prin echivalarea lor implicită cu un alt termen, aflat la distanță de două versuri. Termenii își păstrează însă și sensul propriu, compatibil — parțial — cu contextul, comparația *tu — pir* nu se topește în metaforă propriu-zisă. Contextul imediat (versurile simetrice), ca și cel al poemului întreg, sprijină sugestia parțial metaforizantă și evidențiază unele conotații ale termenilor *pirul negru* și *bălăria groasă* : dezolare, paragină a unei zone altădată fertilă, acum sălbăticită, pustie, fără viață. Ei devin astfel simboluri ale unor stări sufletești care trebuie învinse (treci *peste*), pentru că omul se află în pragul unor încercări și mai grele („Păstrează / lacrima. / O să fie nevoie").

Iată un caz tipic pentru oscilarea unei expresii între metaforă și simbol. Prin raportarea implicită la pronumele neexprimat *tu*, Arghezi amintește o tehnică poetică [1], iar prin introducerea substantivului prin articol definit, o alta.

După Brooke-Rose, aceasta din urmă reprezintă un procedeu care stă la baza tehnicii simboliste a „corelativului obiectiv". El constă în notarea fără comentar a obiectelor care provoacă o emoție, în loc de a descrie emoția însăși. Poetul urmărește astfel să sugereze auditorului aceeași emoție pe care el însuși a resimțit-o în fața obiectelor respective. Adică, după alt comentator : „Poemul trebuie să fie puntea nonemoțională între emoțiile similare ale poetului și auditorului" [2].

Articolul nedefinit accentuează nedeterminarea deja conținută în sensul unor cuvinte.

Într-o limbă barbară
Ți-aș spune povești dintr-*o țară*.
Vorbele, ca o țărînă
Din șesurile ei, ți le-aș presăra pe mînă.
Și-n lacrămi se vor trezi
Apele țării dinspre miazăzi.

(*A.V.*, 185)

[1] Tudor Vianu interpretează folosirea pronumelui *tu* ca pe o referire la „eul tipic", în contrast cu „eul personal", exprimat prin pronumele *eu*. Se delimitează astfel, după mai vechile observații ale lui W. Scherer, lirica personală de lirica măștilor și de lirica rolurilor. (Tudor Vianu, *Curs de stilistică*, 1942—1943.) Pesonajul fictiv căruia i se adresează Arghezi poate fi încadrat între personajele măști, el reprezentînd o ipostază a omului în luptă cu sine însuși.

[2] Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry*, Minneapolis, the University of Minnesota Press, 1956, p. 49.

Substantivul *o țară* este vag, fără nici o precizare spațială. Dacă era articulat cu articolul definit *(țara)*, regiunea respectivă n-ar fi fost determinată geografic, dar am fi știut că este vorba de o *anumită țară*. Datorită articolului nedefinit se evidențiază această conotație a nedeterminării și se sugerează faptul că ar putea fi vorba de o țară care *nu poate* fi determinată exact pentru că este *în afara* unor asemenea determinări. *O țară* devine astfel simbolul lumii de dincolo, al celuilalt tărîm din basme și mituri, care înzestrează pe „locuitorii" ei cu puteri supranaturale, după cum precizează versurile imediat următoare: „Ascultă: grăiește cucuruzul. / Pricepi creșterea lui cu auzul."

Absența articolului mărește și ea nedeterminarea.

Poemul *Sus* este un îndemn la rezistență și bărbăție („Să nu te afle viața culcat, dar în picioare") ca și — pe-o veche linie argheziană — un avertisment împotriva forței insidioase a morții:

Bagă de seamă, omule de carne,
Că umblă orice zi să te răstoarne...
Ia seama bine, somn să nu te fure,
Nu te opri, înalță-te, vulture.

(*C.*, 9)

Zi (= „timpul") și *somn* (= „resemnare") sînt aici simboluri ale morții. *Somn* este nearticulat, fiind determinat de un implicit „nici un". Nedeterminarea sporește conotația amenințătoare a termenului și ușurează interpretarea simbolică. Articulat *(somnul)*, substantivul putea fi înțeles literal mai ușor și simbolic mai greu.

Putem spune deci că lipsa articolului înseamnă într-un fel refuzul de a reliefa substantivul, dar, chiar prin aceasta, o sprijinire a sensului simbolic al termenului respectiv.

În legătură cu substantivul, vom urmări doar modul în care numărul substantivelor poate acționa în direcția reliefării sensului simbolic al termenilor.

Poemul *Streina* (*P.N.*, 15) utilizează simbolurile *insula* și *luntrea* pentru eroul liric și „streina", cu care se întîlnește printr-o hotărîre a destinului. Similitudinea stranie a celor doi îi face să se „recunoască" ca și cum „plutiseră" în „matca acelorași vechi ape". *Vechi ape* ca un simbol — secundar în structura poemului —

al timpului, nesfîrșit parcă, de vieți anterioare petrecute împreună, este subliniat morfologic prin numărul plural al substantivului, care acordă imaginii un orizont spațial și temporal infinit.

Timpurile și modurile verbale reliefează direct simboluri sau contribuie, indirect, la reliefarea lor, prin crearea, în contextul acestora, a unor opoziții semnificative.

Poemul *Haide* își structurează sensurile prin opoziția între modul optativ al verbelor din prima parte, care exprimă dorința de îndeplinire a unor acțiuni ipotetice, și modul indicativ al verbelor din partea a doua, care exprimă acțiuni reale, împlinite. Iată cum își cheamă iubita omul aparținînd *țării* de dincolo :

Dacă ochilor tăi le-*ar plăcea*
Nevăzutul și neștiutul, *ai putea*
Veni la mine, parcă,
Și te-*ai lăsa* primejdiei din barcă.

Și nu te-*ai gîndi* la nimic,
Nici la petecul tău de viață mic.
. . . . . .
Într-o limbă barbară
Ți-*aș spune* povești dintr-o țară.
Vorbele, ca o țărînă
Din șesurile ei, ți le-*aș presăra* pe mînă.
(A. *V.* 185).

Începînd cu acest vers, care cuprinde un fel de inițiere a iubitei pentru a pătrunde în lumea poetului, totul este exprimat la indicativ :

Ascultă : rîurile-i *trec* prin mine.
Le *auzi* tu destul de bine?
Ascultă : *grăiește* cucuruzul.
Pricepi creșterea lui cu auzul.
(Idem)

Ceea ce era o posibilitate dorită, în prima parte, a devenit acum realitate : iubita a răspuns chemării și poetul îi prezintă „domeniile" lui. Este de remarcat, însă, că tocmai în versurile de la limita „zonei" verbelor optative cu „zona" verbelor indicative se află simbolul central al poemului (*o țară*), pe care contextul, astfel structurat, îl reliefează în mod deosebit. În momentul for-

mulării lui, parcă magic, poetul și iubita *pot pătrunde* în altă lume, în care faptele au altă semnificație.

Sensurile latente sînt, de altfel, numeroase și textul arghezian se poate preta la multe interpretări. [1]

Nu numai morfologia, ci și sintaxa propoziției și frazei oferă lui Arghezi mijloace de reliefare a simbolului.

Un număr însemnat dintre acestea sporesc ambiguitatea termenilor simbolici nu numai pentru că determină termenul să oscileze între sensul real și cel simbolic, dar și pentru că fac posibilă oscilația între *mai multe* sensuri simbolice și, implicit, între toate acestea, sau între fiecare dintre ele, și sensul real. Diversele conotații ale unui termen, posibile în context, permit o interpretare multiplă a valorii lui simbolice. În mod intenționat, contextul nu rezolvă nici el ambiguitatea, ci o mărește. Efectul poetic este remarcabil pentru că se obține prin apelarea la un principiu esențial al poeziei.

Jakobson arată că „ambiguitatea este un caracter intrinsec și inalienabil al oricărui mesaj centrat asupra propriului său conținut, un caracter corolar al poeziei" [2].

Ambiguitatea este definită de Empson ca fiind „orice nuanță verbală, cît de mică, care permite reacții diferite (alternative) în fața aceluiași element al textului" [3]. Beardsley precizează că în cazul ambiguității nu trebuie făcută o alegere între mai multe sensuri posibile, ca în cazul cuvintelor cu sensuri multiple, ci, „cînd este vorba de sugestie sau conotații..., sezisăm mai multe sensuri deodată" [4]. Simbolul este o expresie lingvistică ambiguă prin excelență, pentru că presupune asocierea a cel puțin două sensuri sau serii de sensuri. De aceea, a spori prin diverse mijloace ambi-

[1] Verbele *ascultă, auzi, pricepi* se încadrează în ceea ce Jakobson numea *funcția fatică* și *funcția metalinguală*, a limbajului (*op. cit.*, pp. 91—92). Prima se referă la verificarea stabilirii contactului între emițător (encoder) și receptor (decoder), răspunzînd întrebării : „mă auzi?" A doua funcție operează în momentul în care emițătorul și receptorul verifică dacă întrebuințează același cod în comunicarea lor, răspunzînd întrebării : „mă înțelegi?" Personajul liric din poemul lui Arghezi se adresează iubitei în ambele sensuri stabilite de Jakobson, fiind dornic să afle și dacă aceasta poate veni la el, și dacă îl poate înțelege pe el și dragostea lui (sensul metaforelor *rîuri, cucuruzul*).

[2] Jakobson, *op. cit.* Vezi și părerile lui I. A. Richards, citate de Krieger, *op. cit.*, p. 132. Cf. și Ullmann, *op. cit.*, p. 96.

[3] W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatton Windus, 1930, p. 151. *Apud* Beardsley, *op. cit.*, p. 151.

[4] Beardsley, *op. cit.*, p. 126.

guitatea [1] unui termen înseamnă a obține în modul cel mai sigur reliefarea lui simbolică. Am văzut că, la nivel morfologic, acest efect se poate realiza prin articolul nedefinit și lipsa articolului. Același rol este îndeplinit, la nivel sintactic, de diversele funcții ale subiectului sau predicatului.

În unele poezii argheziene subiectul este nedeterminat, inclus în dezinența verbelor sau exprimat prin pronume relative sau nehotărîte.

Arghezi notează diferite acțiuni fără a numi pe cei care le execută sau le inspiră. Se creează astfel impresia stranie a unei prezențe necunoscute, supranaturale, primejdioase. Pe aceeași linie apar și unele forme ale subiectului-tabu din folclor, notat eufemistic :

Pitește-te. *Cineva* o să bată
La ușa pe dinlăuntru încuiată.
Să nu răspunzi că ești bolnav de vreme.
(A. *V.*,174)

Cineva este un pronume nehotărît cu rol de subiect, căruia nedeterminarea îi acordă relief simbolic, semnificînd forțe ostile omului, cu atît mai de temut cu cît sînt mai vagi, misterioase.

Simbolul ajunge astfel să fie exprimat nu printr-un substantiv concret, ca de obicei, ci prin cuvinte relaționale, care-l înlocuiesc sau chiar prin termeni absenți, incluși numai în dezinența verbelor. Hans Adank împărțea metaforele în metafore ale substanței, fenomenului și calității, exprimate, respectiv, prin substantive, verbe și adjective [2]. Metafora substanței este exprimată de obicei prin substantive concrete care denumesc aspecte stabile, bine conturate, ale materiei. Categoriile lui Adank pot fi aplicate și la nivel simbolic. Este interesant de remarcat, însă, că pentru a exprima un „simbol al substanței", Arghezi întrebuințează nu substantive concrete, ci substitute nedeterminate ale acestora. Astfel vor fi indicate (dar nu numite), într-un fel eufemistic, for-

[1] Utilizăm termenul *ambiguitate* într-un sens tehnic, notînd oscilația unui cuvînt din context între mai multe sensuri posibile. Acest lucru nu înseamnă, deci, nici posibilitatea de-a înțelege „oricum" textul poetic, nici imposibilitatea de principiu de-a-l înțelege. Anumiți factori de control, printre care și contextul, limitează infinitatea „teoretică" a sensurilor posibile numai la cîteva, pe care o lectură atentă, respectiv o „decodare" riguroasă, le poate recepta cu ușurință.

[2] Hans Adank, *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*, Genève, 1939.

țele necunoscute, dintr-o „substanță" indeterminabilă, în afara percepției noastre, și pe care le simțim, prin intermediul eroului liric, numai în măsura în care ne amenință, ne opresează. Tehnica este eficace pentru că subliniază tocmai conotația esențială a acestor termeni simbolizați : caracterul insezisabil, imposibilitatea contactului și cunoașterii lor directe, forța lor amenințătoare.

Aceste simboluri și simbolizaturi sînt deci termeni cu o singură conotație (sau o singură conotație esențială) și cu zero-denotație, de care am mai vorbit la paragraful consacrat tabloului relațiilor dintre termenii simbolului.

Predicatul are și el uneori valori nedeterminate, prin lipsa unor complemente care să-i precizeze sensul:

Stăi, călăreț!
Întoarce-ți calul semeț.
Fă un ocol și lasă.
Vecia e mare, deasă.
(A.*V.*, 186)

Predicatul *lasă* este nedeterminat prin lipsa complementului. Ce anume trebuie lăsat, la ce trebuie să renunțe călărețul?

Juxtapunerea propoziției, formată din acest predicat, cu propoziția următoare, acordă celei de-a doua un sens cauzal : „Lasă [pentru că] vecia e mare, deasă". Complementul predicatului *lasă* nu poate fi, atunci, decît obiectul goanei călărețului, întreruptă de obstacolul *veciei*. Contextul (strofa următoare) numește acest obiect : *steaua polară*. Simbolul e întărit prin amînarea numirii lui, datorită eliminării sale din locul de complement al predicatului *lasă* („renunță la...").

În poezia *Un cîntec*, vorbind despre odoarele lucrate, artistul spune :

Le-am lucrat, nu le-am făcut,
Am fost ca un ostenitor mut,
Care-a grăit și nu și-a dat seama :
Eu am prins numai războiul și scama.
(A.*V.*, 198)

Predicatul *nu și-a dat seama* nu are complement direct, pentru că propoziția atribuitivă *care a grăit* are valoarea implicită a unei subordonate completive. Ce nu și-a dat seama? Că a

grăit. Fraza completă ar fi : Un ostenitor mut [care] nu și-a dat seama [că] a grăit. Arghezi transformă propoziția completivă în atributivă și pe cea atributivă o face coordonată copulativă cu prima. În acest fel, opoziția sensurilor verbelor, aflate acum la același nivel sintactic, este mai puternică. În contextul poemului, ea intră în lanțul opozițiilor care definesc simbolul *a țese*, respectiv natura contradictorie a muncii desfășurate doar după instinct, dar nu și după o inspirație supremă.

Trebuie observat, deci, că nu toate elementele sintactice reliefează direct simbolul, ci, uneori, contribuie la degajarea sensurilor importante ale unităților contextuale, ajutîndu-le pe acestea să reliefeze ele simbolul central sau simbolurile și metaforele subordonate.

Un alt mijloc de reliefare a simbolului la nivel sintactic este construcția paralelă a versurilor. Propozițiile aflate în mai multe versuri consecutive sînt formate din aceleași elemente sintactice, dispuse în aceeași ordine, sau în ordine inversă, dar simetrică :

Nici cîntecul, nici ruga n-au descremenit	*Subiect, subiect, predicat,*
Zaua de granit.	*complement direct.*
N-au dezlipit deștele	*Predicat, complement direct,*
Nici dălțile, nici cleștele.	*subiect, subiect.*
(*A.V.*, 196)	(Schema sintactică a strofei.)

Unitățile morfologice și sintactice sînt simetric grupate. Negația disjunctivă repetată *nici-nici* accentuează acțiunea negativă a verbului și evidențiază subiectele. Strofa are ca elemente inițiale și finale subiectele negate, ordonate în grupe bizare. Între acestea se află două grupe formate (fiecare și în aceeași ordine) din predicat și complement direct, repartizate, primul, în două versuri printr-un rejet, și al doilea, într-un singur vers. Complementul din rejet este metafora simbolică centrală a strofei, evidențiată și prin poziția ei în strofă. Rima întărește structura binară a strofei. Cuvintele de rimă sînt, în primele două versuri, predicatul și complementul său, continuate cu rima interioară a celui de al doilea predicat, iar în ultimele două versuri cuvintele de rimă sînt complementul și unul din subiecte.

Strofa este, deci, organizată pe principiul paralelismului între grupe binare, ceea ce evidențiază în mod deosebit termenul

simbolic. Paralelismul sintactic este şi semantic, fraza a doua reluînd ideea cu alţi termeni, care „dublează" simetricii lor din prima frază. În acest fel, conotaţiile evidenţiate la *zaua de granit* se precizează la apariţia lui *deşte*, din care, prin organizarea contextuală specială, sînt *selectate aceleaşi* conotaţii. Construcţia paralelă este aici un însemnat mijloc prin care se organizează simbolic contextul mic al termenului simbolic, propoziţia şi fraza, ca şi strofa. Considerăm, de aceea, că acest procedeu face trecerea, în cercetarea noastră, de la realizarea reliefului simbolic prin mijloace gramaticale vizînd termenul însuşi, la captarea de către acesta a semnificaţiei contextului mare al poemului, prin mijloace contextuale mai ample.

V Pentru a defini mai clar noţiunea de context ne vom referi la unele observaţii ale lui Michael Riffaterre [1]. El observă că funcţia poetică a limbajului se manifestă mai ales prin principiul „aşteptării frustrate" (defeated expectancy). Într-un ansamblu de cuvinte, unul din termeni înşală aşteptarea auditorului pentru că apariţia lui se realizează în ciuda probabilităţii lui foarte mici de apariţie (low predictability), din punct de vedere al sensului, în ansamblul dat, şi pentru că, în unele cazuri, înlocuieşte un alt termen, cu probabilitatea mai mare de apariţie în acel ansamblu. Prin termenul neaşteptat, poetul obţine un efect stilistic. Ceilalţi constituenţi ai ansamblului sînt termeni aşteptaţi (high predictability) şi nu produc efect stilistic, sau produc un efect redus. Aceştia constituie contextul primului termen.

Putem considera atunci ansamblul de cuvinte care conţine un termen simbolic drept contextul lui. Termenul respectiv este probabil în text prin sensul său propriu, dar improbabil prin sensul său simbolic. Principiul „aşteptării frustrate" funcţionează în momentul în care, datorită reliefului termenului ca şi influenţei contextului, auditorul decodează mesajul simbolic al comunicării.

Dependenţa sensului unui cuvînt de contextul său este un fapt bine cunoscut. El a fost observat atît pentru sensul propriu al cuvintelor, cît şi pentru sensul figurat. Prin influenţa contextului, un cuvînt îşi modifică sensul sau şi-l îmbogăţeşte. „Ceea

Michael Riffaterre, *The Stylistic Function*, în *Reprints of Papers for the Ninth International Congress of Linguists*, august, 27–31, 1962, Cambridge, Mass.

ce apare aici [în context] este diferit calitativ de reprezentările provocate de aceleași cuvinte luate în afara contextului frazei."[1]

Modificarea sensului unui cuvînt în funcție de context a fost numită, de Tatiana Slama-Cazacu, principiul adaptării la context. Aceeași cercetătoare distinge următoarele funcții principale ale contextului : alegerea sensului potrivit al unui cuvînt din totalul sensurilor lui, individualizarea acestui sens pentru a fi aplicat la obiectul (situația concretă) despre care se vorbește; completarea acestui sens cu noi nuanțe; clarificarea semnificației cuvîntului cînd acesta este ambiguu. [2]

Fiind un ansamblu organizat în mod intenționat de encoder pentru o comunicare cît mai expresivă, contextul nu este o juxtapunere sumativă de elemente, ci se bazează pe relații reciproce între constituenți, pe o determinare concentrică a unităților contextuale din ce în ce mai vaste. Aceeași cercetare observă următoarele caracteristici ale organizării contextului : valoarea semnificativă a componentelor; legături reciproce între acestea; subsumarea unităților mai mici în cadrul unor unități din ce în ce mai mari; ierarhizarea componentelor.

Aceste observații se pot aplica perfect contextului poetic. În analizele noastre vom observa încadrarea succesivă a termenului simbolic în contextul frazei, versului, strofei, al unei unități contextuale mai mari (două sau mai multe strofe) și, în sfîrșit, în contextul întregului poem.

Relațiile reciproce, stabilite între un termen și unitatea contextuală imediată, se clarifică și se amplifică prin încadrarea lor într-o unitate contextuală superioară. Vom găsi unele cazuri în care numai contextul mare al poemului poate explicita sensul simbolic al unor termeni sau al relației între mai mulți termeni.

Aplicînd analiza contextuală a termenilor simbolici pentru înțelegerea structurii (simbolice) a poemului arghezian, ne apropiem de ceea ce unii critici au numit înțelegerea organică a poemului, adică evaluarea fiecărui element al operei prin integrarea lui în ansamblul operei și prin raportarea lui continuă la acest ansamblu. Iată ce spune, de exemplu, Murray Krieger : „Cuvintele unui poem, considerate contextual, împiedică cuvin-

[1] O.I.Nikiforova, *Rolul reprezentărilor în perceperea cuvîntului frazei și descrierii artistice*, în *Probleme de psihologia înțelegerii*, Buc., E.S.L.S.D., 1951, p. 190.

[2] T. Slama-Cazacu, *Limbaj și context*, Buc., pp. 291—292.

tele individuale... de a-și îndeplini funcția lor naturală (adică nonpoetică)" [1].

După aceste considerații introductive, să ne întoarcem puțin la cele expuse în capitolul al III-lea al lucrării noastre. Am afirmat acolo că procesul de simbolizare a unui termen se petrece în două faze. Prima din acestea constă în reliefarea simbolică a termenului, cu ajutorul diferitelor mijloace lingvistice, pe care le-am analizat mai sus, iar a doua în asocierea sensului general al contextului cu termenul reliefat. Acest sens general este de obicei un sens implicit, sugerat de unele elemente ale ansamblului (care alcătuiesc un fel de „situație simbolică"), dar niciodată exprimat explicit de către unul din ele.

În poemul *O zi* termenul simbolizat este *moarte*, care lipsește din text, dar este sugerat de întregul poem și devine sens implicit al unora dintre cuvintele poemului. Sensul simbolic „plutește" în întreg contextul, dar este conectat numai cu un termen al lui, termenul reliefat, care are evidențiată una sau mai multe conotații, prin care poate intra într-o comparație potențială cu simbolizatul.

Este de remarcat că și evidențierea unei conotații se definitivează tot în urma influenței contextului, care triază conotațiile posibile ale termenului reliefat [2]. În funcție de sensurile contextului, se precizează acea conotație a cuvîntului, selectată dintre mai multe conotații, compatibile eventual în context, prin care termenul S_1 este (sau devine) congruent cu termenul simbolizat (S_2), reprezentat prin sensul general contextual. Beardsley numește [3] principiu al congruenței obligativitatea acordului între conotațiile termenilor metaforici (și, adăugăm noi, a termenului simbolic) și contextul lor.

Conectarea sensului simbolic latent al contextului cu termenul reliefat (adică *realizarea* sensului simbolic) se produce prin interacțiunea semantică între termeni și context. Așa cum vom vedea, procesul este reciproc : contextul concentrează sensurile sale asupra termenului reliefat, iar acesta, devenit simbol, iradiază sensul său asupra cuvintelor din jur.

[1] Murray Krieger, *op. cit.*, p. 131. Volumul cuprinde o bună relatare a tendințelor școlii critice americane *New Criticism* de „analiză organică" a textului poetic.

[2] Vezi și Tatiana Slama-Cazacu, *op. cit.*, p. 125 : „Nu există asociații libere, ci numai impuse de context".

[3] Beardsley, *op. cit.*, p. 144.

În capitolul care urmează, vom analiza mijloacele prin care se realizează interacțiunea *termen - context* și, ca atare, faza a doua a procesului de simbolizare.

Un asemenea rol îl poate avea repetiția unor termeni. Două sau mai multe apariții ale unui termen în text nu sînt niciodată echivalente. Arghezi potențează termenul fie acordîndu-i alte sensuri prin plasarea lui în cu totul alt context, fie variind ușor sintagma sau fraza în care el apare, fie înlocuind cuvîntul cu un sinonim cu valori stilistice deosebite. Trebuie precizat că nu orice repetiție constituie un mijloc de conectare a sensului general al ansamblului cu termenul reliefat. Exemplele discutate în acest paragraf integrează termenul repetat în contextele fundamental *diferite*, aflate în punctele-cheie ale poemului. A doua apariție a termenului diferă de prima, prin conectarea lui mai precisă și mai amplă cu sensul general, care, și el, după o curgere mai îndelungă a poemului, apare mai evident. Există însă și repetiții care n-au această funcție, ci se mărginesc să atragă doar atenția asupra termenului respectiv. În acest caz, procedeul ajută numai la reliefarea unor anumite conotații și intră în zona de studiu a capitolului al IV-lea al lucrării noastre.

În poezia *Haide* se repetă simbolul însuși : *barcă — luntre*. Sinonimele [1] nu au obiectiv sensuri diferite, dar se despart printr-o ușoară specializare în uzul lor. *Barcă* este întrebuințat, de obicei, în limbajul comun (cazual) iar *luntre* mai mult în limbajul poetic (noncazual). Contextul primului termen cuprinde o invitație în barcă, în primejdia pe care o implică (dragostea unui om din altă lume): „Și te-ai lăsa primejdiei din barcă". Contextul celui de-al doilea termen notează proprietățile luntrii misterioase :

Nămolurile tainelor toate
Zac în mine răsturnate.
Luntrea tîrîtă de ele
Se lovește de nuferi și stele.

(A. *V.*, 185)

Termenul *barcă* evidențiază o singură conotație a simbolizatului : primejdie. Termenul *luntre* evidențiază alte conotații :

[1] Cf. Efimov, A.I., *Stilistika hudojestvennoi reci*, Moskva, Izdatelistvo Universiteta, 1961, p. 146 : „Sinonimia permite să se descopere sensul metaforelor și să-l asocieze cu sensul celorlalte cuvinte". Repetiția sinonimică a termenului simbolic are, credem noi, o funcție aproximativ aceeași.

apartenența la altă lume, familiaritatea cu ea, caracterul ei contradictoriu (abject și sublim), taina care-o înconjoară etc. Valorile celor două apariții ale simbolului sînt diferite în funcție de contextul diferit. Pentru a sublinia acest lucru, Arghezi recurge la repetiția sinonimică.

Obiectul dezignat este încadrat într-un sistem de relații pe care Beardsley îl numește „relaționare multiplă". „Lucrul esențial pentru scriitor este să inventeze sau să descopere un obiect (personaj, eveniment, idee, obiect material, conflict), în jurul căruia să formeze un sistem de relații, care pot fi percepute sau conectate prin intersecția lor în obiectivul respectiv." [1] Astfel, *barcă* — deși nu este simbolul central al poemului — devine obiectul simbolic în jurul căruia se concentrează semnificațiile acestuia. *Barca* este locul în care poetul își cheamă iubita, dar ea aparține într-un fel lumii de dincolo a poetului (*țară* — simbolul central) și reprezintă, implicit, mijlocul prin care îndrăgostiții pot ajunge acolo.

E n u m e r a r e a este un procedeu prin care se grupează fie imagini și metafore simbolice, pentru a obține intensificarea lor, fie imagini și metafore nonsimbolice, dar subordonate simbolurilor. În acest al doilea caz, enumerarea are scopul de a degaja simbolurile dintr-un ansamblu coerent de obiecte. Corelate sau nu în realitate, aceste obiecte intră însă, prin enumerare, într-o serie poetică unică, care degajă, prin raporturile implicite care se nasc între termenii ei, sensuri simbolice pe care nu le-ar fi putut avea termenii izolați. Relațiile multiple, care se intersectează în obiectul simbolic, sînt înlocuite acum cu relațiile multiple *dintre* obiectele enumerate, formate prin opozițiile care se creează în cadrul enumerării, ca și cele dintre întreg ansamblul de obiecte enumerate și restul poemului, prin încadrarea termenilor care le denumesc în contextul mare al poemului :

Cîte puțin sînt dator,
Fără să-mi fi dat nimic, tuturor. —
Și lemnului uscat, și bălții stătute,
Și florilor și pietrelor și vitelor bătute,
Și oamenilor din răstignire.
Cu ce să plătesc nefire și fire?
(A. V. 17[illegible]

[1] Beardsley, *op. cit.*, p. 124.

Obiectele enumerate sînt fragmente obținute prin subdivizarea termenului global *tuturor*, opus eului poetic. Ele nu sînt alese întîmplător, ci indică aspecte diferite ale realului. Adjectivele *uscat, stătut, bătut* sînt epitete fizice obiective, dar care au un potențial moral, evidențiază anumite conotații ale substantivelor determinate, care pot constitui oricînd baza unei comparații realizate (metaforă) sau nerealizate (simbol).

Lemn uscat permite abstractizarea proprietății „uscarea unui corp viu", prin care termenul concret poate simboliza o idee abstractă — perisabilitatea corpurilor vii, caracterul lor efemer. Termenul *baltă stătută* poate simboliza dezagregarea lentă a valorilor morale, a frumuseții și armoniei sufletești. *Vite bătute* reprezintă un termen al unei posibile comparații cu omul slab, umilit și lovit de cei puternici. *Flori* și *pietre* au o valoare simbolică tradițională (de aceea nici nu mai au nevoie de determinare), ele simbolizează puritatea, frumusețea și, respectiv, indiferența, insensibilitatea la durere. *Oameni în răstignire* cuprinde o referință la un simbol din tradiția religioasă, al suferinței umane.

Elementele enumerării au toate, deci, valori simbolice potențiale. Ele sînt încadrate între termenii finali *nefire* și *fire*, care reprezintă polii existenței umane și inițialul *tuturor*, care cuprinde întreaga serie, inclusiv polii ei, într-o expresie unică. În cadrul seriei se creează opoziții între termeni, care degajează conotațiile lor și formează diferite cupluri semnificative : mineral — vegetal — zoologic — uman ; perisabil — imperisabil ; suferință — insensibilitate ; pur — impur ; umilință — libertate etc.

Fiecare termen din serie, luat separat, nu poate deveni un simbol, pentru că contextul nu-și „concentrează" sensul asupra lui. Pe de altă parte, enumerarea (contextul imediat) prin opozițiile dintre termeni contribuie la reliefarea *deplină* a conotației fiecărui termen în parte și creează, prin adiționarea lor, o zonă semantică, la nivel conotativ, *omogenă*, deși prin denotații termenii erau divergenți. Unitatea contextuală devine, astfel, un tablou al existenței, conturat din diverse aspecte morale, țîșnite din conotațiile termenilor constituenți. Sinteza obținută este însă fragilă, ea se descompune și se recompune neîncetat, în funcție de perspectiva cititorului. Termenul simbolizat global, *existența*, poate fi oricînd „analizat" în termeni simbolizați subsumați. Termenilor simbolici de enumerare le corespund termeni simbo-

lizați separați, respectiv prin sensurile pe care le-am indicat mai sus, ca valori potențiale, dar care acum au devenit valori simbolice realizate. Există, așadar, un plan S_1, constituit din contextul enumerativ, și un plan S_2, cu sensul global = „existență". Relațiile S_1—S_2 nu sînt acum numai între termeni izolați, ci și între ansamblul termenilor S_1 și ansamblul S_2. Simbolizarea lui S_1 se realizează numai cînd, prin relațiile multiple create, comparația potențială se produce între cele două ansamble. S_1 devin S tot la nivelul ansamblului. Atunci planul S se opune planului S_2. Relația de substituire S—S_2 este la nivelul ansamblului, dar funcționează și la nivelul fiecărui termen, pentru că prin simbolizarea globală a lui S_1 s-a produs și simbolizarea lui s_1^1, s_1^2, s_1^3 ... s_1^n. Analiza lui S atrage și analiza lui S_2. Opoziția S—S_2 se creează și la nivel global, și la nivelul termenilor constituenți în parte. Contextul enumerării a stabilit astfel relații S—S_1—S_2 acolo unde fiecare termen în parte nu o putea face. Unitatea contextuală a enumerării se integrează în contextul mare al poemului prin opoziția dintre ea și eroul liric : „Cîte puțin sînt dator... tuturor" : Enumerarea reprezintă simbolic aspecte ale vieții universale și ale propriei sale vieți interioare, față de care trebuie să adopte o atitudine. Poetul asistă la un spectacol al vieții, la diferite nivele ale ei, cu care se simte solidar. Spectacolul vieții și al suferinței incluse în ea este încă un element care-l îndrituiește să caute sensul existenței și să formuleze marile întrebări : „Ce martor aș întreba / Ca să-mi răspundă întrucîtva / Măcar dacă sînt? /... Mă uit în cer, mă uit în pămînt. / M-am întrebat cine sînt." (A. *V.*, 174—175)

Enumerarea contribuie, astfel, la simbolizarea unor termeni izolați, acordă noi sensuri unității contextuale în care ei se află și o conectează cu sensurile mari care traversează contextul întregului poem.

Am văzut în capitolul IV exemple de construcție paralelă morfosintactică a unor versuri sau strofe. Arghezi extinde uneori acest procedeu la întregul poem. El nu mai slujește atunci reliefării unor termeni, ci degajază sensurile mari ale poemului. Prin tehnica firelor multiple, poetul reia diverși termeni în unitățile contextuale ulterioare, prin termeni care fac parte din același cîmp semantic. „Firul" care îi poartă se desfășoară prin întregul poem, se întretaie cu alte „fire" asemănătoare și primește culori

noi din partea contextului pe care-l străbate. Acest procedeu nu este o variantă a procedeului repetiției, pentru că nu utilizează aceiași termeni sau sinonimi. Procedeul pe care-l analizăm acum amplifică simbolul și-l impune ca element central al poemului sau îl conectează cu acesta, luminîndu-i noi fațete.
Iată un exemplu:

Țesînd mătasea, în urzeală
Am pus fir din stea, de beteală.

Țesînd cînepa și lîna creață,
Am pus cîlți și zdrențe de ceață.
În fuiorul de in s-a strecurat
Un tighel de sînge-închegat.
Și dac-am țesut cu timpul clipa,
Mi s-a prins în furcă aripa.

Doamne din Cer,
Sînt nepriceput ce să cer
Pe borangic, pe dimie și pînză.
Datornicii vor să mi le ia, să le vînză...

Mai am ascunse două covoare,
Care nu sînt pentru feluri de picioare,
Și niște cămeși, niște fote și niște bete
Care nu sînt pentru muieri, nici pentru fete.
Erau pentru trupul nou al Sfintei Mării
Pentru cînd va trece cîmpul prin bălării.

(*A.V.*, 197)

Verbele *a țese, a prinde* au rol de anafora. Subiectele (in cluse) și predicatele sînt aceleași, dar variază complementele lor Acțiunea este una singură, *țesutul* („creația artistică"), dar elementele de lucru variază și o dată cu ele sînt introduse noi simboluri în cadrul mare al acțiunii simbolice. Gerunziul *țesînd* conferă ambiguitate construcțiilor din care face parte. Ele pot avea față de propozițiile regente, care cuprind predicatul *am prins*, rol de complement de cauză („pentru că am țesut mătase"), de scop („pentru a țese mătasea"), de timp („cînd am țesut mătasea", „în timp ce țeseam mătasea" și „dacă am vrut să țes"), sau pot fi propoziții coordonate copulative (*am țesut* și *am prins*). În orice caz, cele două acțiuni numite de verbele *a țese, a prinde* sînt simul-

tane, indiferent dacă au sau nu un raport de cauză — efect. Complementele lor intră în scenă simultan și reprezintă elemente corespondente, analogice. Se conturează, astfel, un sugestiv tabel al complementelor, cu valorile lor metaforice și simbolice. În strofele III și IV, termenii sînt reluați prin alții, înrudiți, „urmărind" evoluția „materiei prime", „țesături", „obiecte de vestmînt". (V. tabelul alăturat.)

Nr.	1	2	3	4	5
	Simboluri (rang I)	Metafore simbolice	Simboluri (rang II)	Simboluri (rang III)	
	Materia primă		Țesături	Obiecte de vestmînt	Termenul simbolizat
	Complementele verbului *țese*	Complementele verbului *prinde*	Rezultatele acțiunilor *țese* și *prinde*		
1	Mătasea	Fire din stea, beteală	Borangic	—	Frumosul absolut
2	Cînepă, lînă	Cîlți și zdrențe de ceață	Dimie	Bete, fote	Incertitudine; moarte
3	In	Tighel de sînge	Pînză	Cămeși	Suferința umană
4	Timpul, clipa	Aripa	—	—	Absolutul în timp

Propozițiile formate din predicatul *țese* și complementele lui pot fi decodate și la nivelul sensului propriu al cuvintelor. Prin asocierea acestora, însă, în aceeași frază, cu propozițiile metaforice formate din predicatul *prinde* și complementele lor, se declanșează sensul lor simbolic.

În primele două strofe întîlnim o unitate contextuală în care recunoaștem atît tehnica paralelismului, cît și pe cea a enumerării, discutate mai sus. De data aceasta, deși amîndouă contribuie la simbolizarea contextului, ele nu sînt dominante, decisive, în simbolizarea termenilor lor. Aceștia apar încărcați de o valoare simbolică fie tradițional-poetică, fie curentă în sistemul

de imagini arghezian. *Ceață*, de exemplu, este un simbol obișnuit, la Arghezi, al îndoielii chinuitoare, al unei zone metafizice a incertitudinii, a oscilării „între credință și tăgadă", al oscilării între viață și moarte, sau al morții înseși. *Sînge, aripă* sînt imagini simbolice, care, în mod tradițional, semnifică suferința și, respectiv, elanul spre absolut sau apartenența la acest absolut, printr-o asociație curentă (*aripile îngerilor* sau *aripa demonului*) în sfera de imagini romantică. La fel, termenul *stea* indică valori absolute printr-o referință la o lume a veșniciei, razele de lumină care vin de acolo avînd facultatea să aline suferința poetului sau să-i promită o viitoare primire în acea lume. Dacă dorim să explicăm procesul de simbolizare a acestor termeni — nu este suficientă, însă, indicarea latențelor lor simbolice. În text, aceste latențe izbucnesc prin inserierea lor în expresii metaforice (fazaI), cu rolul lingvistic de complemente ale verbului *prinde* : *fir din stea, zdreanță de ceață, tighel de sînge* (complement al verbului *strecura*, simetric sintactic și apropiat semantic cu *prinde*), [„mi s-a prins în furcă"] *aripa*. Sensul simbolic al metaforelor se conturează deplin (faza a II-a) prin conectarea cu complementele verbului *țese*, prin constituirea contextului paralel și enumerativ. Prin aceste două tehnici contextul devine simbolic, creîndu-se, ca și în exemplul de mai sus, un plan simbolic S, care substituie în text planul simbolizat S_2. În același timp, termenii s_1, s_2, $s_3 \ldots s_n$, constituenți ai lui S, substituie termenii s_2^1, s_2^2, $s_2^3 \ldots s_2^n$, constituenți ai lui S_2. Complementele verbului *țese* devin termeni simbolici, dar în mod direct (cu excepția ultimului, tot metaforic : „am țesut cu timpul, clipa"), nu prin intermediul metaforei precum complementele verbului *prinde*.

Coloanele verticale 1, 2 ale tabelului de mai sus înfățișează această situație. În coloanele 3,4 întîlnim „firele" care poartă simbolurile. Acestea sînt reluate, nu cu termeni sinonimi, ci cu termeni care denumesc obiectele rezultate din țesut (*țesăturile*) și din confecționarea, pe baza lor, a *obiectelor de vestmînt*. Coloana a III-a reia simbolurile la rangul II, iar coloana a IV-a, la rangul III. Citind tabelul pe verticală, urmărim „fazele" simbolurilor; dacă-l citim pe orizontală, însă, urmărim chiar desfășurarea „firului" simbolului, prin cele trei faze (ranguri), ca și împletirea „firelor" : *in* și *tighel de sînge* „produc" *pînză* și *cămeși, mătasea* și *fir*, din *stea, de beteală*, „produc" *borangic* etc. Coloana a V-a pe verti-

cală este, desigur, cea mai susceptibilă de discuții. Jocul nesfîrșit al conotațiilor acordă interpretării simbolurilor, respectiv delimitării termenilor simbolizați, o „marjă" apreciabilă. Planul global S_2 este cert că indică acel complex de experiențe și stări sufletești din care izvorăște opera de artă. Delimitarea fiecărei componente a „imaginației" este dificilă. Atributul *de beteală* pare a orienta conotațiile metaforei *fir din stea* spre un *frumos absolut*, pe care-l contemplă poetul și din care, în clipe supreme, primește sau smulge un fir, subțire, dar atît de luminos încît poate arunca o fărîmă de frumos asupra propriei opere. Pentru *ceață* am păstrat sensul general în opera lui Arghezi, ca și pentru *sînge*. *Am țesut cu timpul, clipa* pune din nou probleme grele de interpretare. Construcția morfologică și sintactică a versului pare a asimila *timpul* unei unelte sau unui fir *cu* care se țese sau se prinde în țesătură un element decorativ, *clipa*. Ar fi vorba de o învăluire a *clipei* în firele *timpului*, o integrare a unui moment suprem în curgerea infinită a timpului. Metafora ar simboliza deci încadrarea poetului și a operei lui în timp. *Mi s-a prins în furcă aripa* are din nou sens ambiguu, *s-a prins* putînd însemna o „cădere" a demonului, aripile „înglodîndu-se" într-o muncă umană inferioară, dar și, din contra, o exaltare a creației, în care poetul toarnă ceva din esența lui „divină", de profet al altor lumi. Dacă acceptăm acest ultim sens, care mi se pare mai probabil, metafora simbolică în întregimea ei ar însemna o încrustare în veșnicie a operei artistice, prin fecundarea duratei ei temporale (ceea ce reprezintă deja o amplificare a clipei creației în dimensiunile timpului uman) cu un strop de absolut. În acest caz, *absolutul în timp* este firesc să nu cunoască simbolul de rang II și III, ci doar de rang I, ca elemente prime datorită cărora opera se proiectează în veșnicie. Același lucru este valabil, parțial, și pentru spațiul gol din coloana a IV-a, aliniatul 1. Pentru înțelegerea sensurilor din coloana a V-a sînt utile și opozițiile multiple care se creează: $1 + 4$ *versus* $2 + 3$ = *absolut* versus *relativ*; 2 *versus* $1 + 3 + 4$ = *incertitudine* versus *certitudine* etc. Alte sensuri posibile ale simbolurilor (sensul de „cunoaștere", de exemplu, pasibil de-a fi găsit în oricare din cele 4 serii simbolice) n-au putut fi indicate de tabel, al cărui rost este nu de-a fi exhaustiv (!), ci numai de-a indica modul cum funcționează un procedeu poetic arghezian.

Arghezi întrebuințează unele procedee sintactice (dislocarea, de exemplu) pentru a amîna apariția termenului simbolic. Este schimbată ordinea normală a cuvintelor în text, și se degajează, prin sugestie, sensul secund al cuvintelor și propozițiilor. Sau, în termenii lui Beardsley :

„Orice parte a semnificației unui poem, care depinde de sintaxă sau de ordinea versurilor, frazelor și strofelor, este sugestie. [...] Orice deviere de la ceea ce este simțit ca ordine gramaticală normală este o dovadă de existență a unui al doilea sens al frazei." [1]

Amînarea este un procedeu care ține de principiul general al așteptării frustrate. Termenul lipsește din locul în care ne așteptăm să-l găsim (A) și apare într-un alt loc, neașteptat (B). Între A și B se produce o legătură complexă, în sensul că apariția termenului simbolic N în unitatea contextuală B are influență și asupra semnificației unității contextuale A. Acest lucru se întîmplă fie prin introducerea în A a unor substitute (pronume, sinonime) ale lui X, fie prin complinirea sensului unității A prin încadrarea ei într-o relație sintactică cu unitatea B. Este vorba de un proces de *referință reciprocă* între A și B, de completare reciprocă a semnificației lor. Deoarece A și B sînt unități contextuale consecutive, referirile vor fi *anticipative* (de la A la B) sau *regresive* (de la B la A).

Unitatea A are rolul de a acumula elemente pentru sensul contextual simbolic (neexplicit), care se va conecta cu termenul reliefat N și-l va transforma în simbol. N fiind un termen consecutiv (plasat în unitatea B), referirile unității A vor avea un caracter anticipativ.

În momentul în care apare în B, N conferă deodată înțeles deplin nu numai unității B, ci și unității A. Apariția lui luminează sensul tuturor cuvintelor din A, care primește, astfel, o influență regresivă.

Cele două tipuri de referiri acționează simultan, distincția noastră slujind doar explicitarea lor :

Ai pierdut-o. Ce-ai făcut?
Tu n-ai ospătat, calul n-a păscut.
Ai căutat Steaua Polară.
Te-a așteptat aci pînă aseară.
(*A.V.*, 186)

[1] Beardsley, *op. cit.*, p. 128.

Pronumele personal *-o* înlocuieşte substantivul *Steaua Polară* (referinţă anticipativă). Propoziţiile din versul al doilea sînt subordonate cauzale (implicite) ale regentei *ai pierdut-o*. Faţă de aceeaşi regentă, propoziţia din versul al patrulea are sens concesiv (*deşi* te-a aşteptat...; referinţă regresivă). Unitatea A (primele două versuri) se referă anticipativ la simbolul *Steaua Polară*, aflat în versul al treilea, dar acesta luminează atît unitatea B (ultimele două versuri), cît şi, în mod regresiv, unitatea A. *Ospătat* înseamnă astfel întărirea forţelor fizice şi spirituale, fără de care atingerea absolutului (*Steaua Polară*) este ratată (*pierdută*). Acest sens simbolic al strofei este sugerat în primele versuri (A) şi consolidat în versul al treilea (B), prin conectarea lui cu termenul reliefat (*Steaua Polară*), care devine un simbol al absolutului, pe care omul (*călăreţul*) luptă întreaga viaţă să-l cunoască:

De cîte vremuri ţi-l tot ţii închis,
Nu ştiu ce ai, viaţă, vis,
Bine, rău,
În strînsul pumnului tău?

Ţii în mînă fum, cenuşă, foc?
Ţi-am descîntat-o ca pe un ghioc,
Sfîntule,
Pămîntule.

Pronumele personal *-l* amînă apariţia substantivului *pumnul*. Toate pronumele posesive *ţi-*, *tău*, *ţi-* amînă apariţia substantivului *pămînt*. Cei doi termeni exercită o influenţă regresivă asupra unităţilor contextuale precedente, pe care le face inteligibile. Unitatea A este constituită de primele trei versuri pentru simbolul *pumn* şi de versurile 1—6, pentru simbolul *pămînt*. Unitatea A sugerează în mod anticipativ că în mîna pămîntului se află toate elementele vieţii: *vis, bine, rău, fum, cenuşă, foc* (termeni cu sens propriu şi termeni cu sens simbolic), dar omul nu ştie care dintre ele primează, pentru că *pumnul* este închis (*strîns*) şi *pămîntul* rămîne un simbol al naturii şi universului, care, deşi cunoscute treptat de om, îşi păstrează încă, tenace, secretele.

Un aspect fundamental al raportului reciproc între un termen simbolic şi contextul său este iradierea simbolică a termenului-simbol.

Acest proces nu se produce linear, pe direcția secvenței termenilor, cu sens anticipativ sau regresiv, ci în valuri concentrice. Dacă numim simbolul cu N, unitatea contextuală care-l cuprinde cu B, unitatea contextuală precedentă cu A și unitatea următoare cu C, atunci iradierea simbolică va cuprinde mai întîi pe B și apoi, în valuri mai mari, pe A și C.

Iradierea lui N asupra lui A poate avea loc independent de faptul că are sau nu loc și o influență regresivă. Aceste două tipuri de influențe, între un termen simbolic și contextul său, pot opera separat, dar și împreună, iradierea simbolică avînd ca rezultat direct simbolizarea termenilor unității A, iar influența regresivă — completarea sensului propriu al termenilor și, numai în unele cazuri, simbolizarea lor. Acest proces de iradiere este un mod permanent de funcționare a simbolului în text, indiferent dacă au loc și alte raporturi sau între N și A sau între N și întregul poem. Oricare procedeu poetic ar fi întrebuințat într-un poem, iradierea simbolului se produce sigur. Tocmai de aceea am și avut de-a face cu ea în capitolele precedente, în diferite exemple, deși *ca atare* iradierea e studiată abia acum :

—4 Vezi ușile să-ți fie încuiate,
Ferestrele ferecate
Și poarta de la ogradă.
Că or să vie grămadă
(5) 0. Și sfintele femei,
Care se vor înălța din călcîie cîteșitrei,
Cu făclii de ceară
Pînă la geamuri ca să ceară
+4; Trupul tău adormit.

(A.V., 186)

Sfintele femei simbolizează moartea. Simbolul iradiază cuvintele strofei prin faptul că atrage și evidențiază dintre conotațiile lor pe acelea compatibile cu ideea de moarte. Dacă prin sensul lor propriu cuvintele sînt incompatibile, prin sensul lor simbolic, ele se înscriu în același cîmp semantic. Procesul de iradiere simbolică forțează cuvintele din jur să intre în cîmpul semantic al simbolizatului. De unde, la început, simbolizatul apărea în text printr-un singur termen, simbolul, el apare acum prin mai mulți termeni sau chiar prin toate elementele contextului, deoarece toți

aceștia, alături de sensurile lor proprii diferite, au un același sens simbolic.

În strofa citată, potrivit funcțiunii simbolului, cuvintele își păstrează și sensul propriu. Ne putem ușor imagina o scenă reală, în care babele satului sosesc în casa unde se află mortul pentru a-i spăla și îmbălsăma corpul. Este oarecum posibil ca ele să fie numite *sfintele femei* de către rudele mortului și este foarte posibil ca acestea din urmă să încuie porțile, dacă nu vor să le primească. Tabloul are totuși unele linii alterate, neverosimile. Versul șase indică o mișcare simultană, concertată, ca de ritual. Deși acțiunea se petrece noaptea, pare curios ca cele trei femei (cifra este posibilă în realitate, dar ne duce cu gîndul la cele trei parce!) să vină tocmai cu făclii de ceară. În fine, pentru a îmbălsăma corpul, cele trei femei ar fi intrat în casă, nu ar fi cerut corpul pe geam.

Încadrarea strofei în poem explică acest paralelism parțial între scena evocată și o scenă reală. Avînd o poziție dominantă, ca sens, și prin izolarea lui într-un vers separat, în centrul strofei, termenul simbolic *sfintele femei* iradiază întreaga strofă. Pentru a urmări mai bine „valurile" iradierii simbolice, notăm versul 5 al strofei, exact versul de mijloc al acesteia (!) cu cifra 0, iar versurile precedente (A), prin numere cu semn negativ, și versurile consecutive (C) prin numere cu semn pozitiv. *Or să vie* (—1) înseamnă anunțarea morții, într-un viitor apropiat. *Se vor înălța în călcîie cîteșitrei* (+1) indică, într-adevăr, o mișcare unică, pentru că cele trei „ființe" care o execută sînt, de fapt, ipostaze identice ale aceleași forțe fatale. Cifra *trei* este un simbol numeric al morții. *Făclii de ceară* (+2) sînt lumînările puse la căpătîiul mortului și indică, printr-un proces metonimic-simbolic, moartea însăși. *Să ceară* (+3) înseamnă momentul propriu-zis al decesului, simbolizat prin imaginea înșfăcării trupului de către mîinile celor trei femei. *Poarta* (—2), ferestrele (—3), ușile (—4) sînt bariere ridicate în fața mesagerilor morții (și a groazei pe care ele o inspiră muribundului), simbolizînd rezistența sufletească în fața morții, voința puternică de a trăi. Verbele care determină aceste substantive [*să fie*] *ferecate* (—3) și [*să fie*] *încuiate* (—4) cu nuanță imperativă, au scopul de-a stimula rezistența omului în fața morții. Moartea este văzută în poem ca un fenomen evitabil, care poate fi învinsă de o energică rezistență a omului. *Trupul adormit* (+4) este o

metaforă tradițională pentru cadavru, dar Arghezi îi dă alt sens. În context, termenul semnifică un trup viu, aflat în comă, care luptă din răsputeri împotriva morții. *Adormit* se referă la o încetare parțială și vremelnică, nu totală, definitivă a funcțiilor vitale ale organismului.

Iată, deci, cum simbolul *sfintele femei* iradiază cuvintele înconjurătoare, acordîndu-le sens simbolic. Valurile iradierii au repercusiuni și în afara unității contextuale (strofa citată), în restul poemului, unde termenul *sfintele femei* este asociat cu termenul *ceasul*, simbolizînd moartea, iar verbele imperative sînt asociate cu alte „sfaturi" date de poet eroului liric pentru lupta lui cu moartea. În același timp, sensurile simbolice ale strofei și chiar simbolul însuși se îmbogățesc prin iradierea simbolică a unor termeni din restul poemului. Ne găsim în fața unei interacțiuni complexe și subtile a tuturor termenilor, care învăluie, ca o plasă fină, întregul poem arghezian.

Iradierea simbolică operează și asupra unor cuvinte cu sens figurat : epitete, comparații, metafore :

—1 Într-o limbă barbară
Ți-aș spune povești dintr-o țară.
Vorbele, ca o țărînă
Din șesurile ei, ți le-aș presăra pe mînă.
Și-n lacrimi se vor trezi
+4 Apele țării dinspre miazăzi.

(A.*V.*, 185)

Datorită iradierii simbolului *o țară*, epitetul *barbară* (—1) indică limbajul „inițiaților" care au acces în lumea poetului, limbaj necunoscut restului muritorilor. „Vorbele, ca o țărînă / din șesurile ei, ți le-aș presăra pe mînă" (+1, +2) constituie o dublă comparație: *vorbe = țărînă, presar vorbe* [*cum presar țărînă*] *pe mînă*. *Țărîna* este un fel de unsoare magică și *vorbele* primesc și ele aceeași funcție magică, intrînd în actul inițierii iubitei eroului. Metafora *în lacrimi se vor trezi apele* (+4, +5) devine simbolică. Apele țării de dincolo capătă conștiință de sine, își cunosc puterea *(se vor trezi)* numai în momentul în care se întîlnesc cu suferința umană, din lumea noastră (termen metonimic : *lacrimi*). Și invers : numai prin suferință găsim în lacrimile noastre pămîntești gustul apelor de „dincolo". Această suferință este o parte integrantă a actului inițierii.

Prin iradiere simbolică, epitetele, comparațiile și metaforele au primit sens simbolic. Iradierea simbolică se manifestă, deci, asupra oricăror termeni din vecinătatea simbolului.

Uneori, întregul context al poemului își concentrează sensurile asupra focarului său, simbolul. Acesta acumulează astfel sensuri purtate de alte cuvinte din context.

Iată poezia *Transfigurare*:

Cu toate că i-am spus că nu vreau,
Mi-a dat noaptea-n somn să beau
Întuneric, și am băut urna întreagă.
Ce-o fi să fie, o să se aleagă.

Puteam să știu că-n zeama ei suavă
Albastră, alburie, era otravă?
M-am îmbătat? Am murit?
Lăsați-mă să dorm... M-am copilărit.

Cine mai bate, nu sînt acasă,
Cine întreabă, lasă...
Cui mai pot să-i ies în drum
Cu sufletul meu de acum?

(A.*V.*, 187)

Metafora *beau întuneric* este cheia întregului poem. Conotația care face posibilă metafora este caracterul fluid al întunericului. Acesta apare ca rezultat al metaforei *zeama* [*întunericului*] *(zeama ei* = „zeama urnei cu întuneric"). *Zeamă* are ca epitete *albastru, alburiu,* care reprezintă proprietăți obiective, ce pot fi conotate și de termenul *întuneric*. (Întunericul nopții spre dimineața.) Apar explicit în text și conotațiile care fac posibilă comparația *zeamă —întuneric*. Epitetele obiective sînt însoțite de epitetul moral *suav*, care se asociază, după tradiția poetică, cu culoarea albastră. Sensul lor acționează regresiv, îmbogățind și clarificînd sensul inițial al metaforei.

Beau întuneric înseamnă, așadar, a bea o băutură suavă, un fel de filtru de puritate. Acesta este primul sens al metaforei centrale.

Versul șase notează că în zeama urnei era otravă. Contrar aparențelor *(puteam să știu...?)* băutura suavă este nocivă. Filtrul de puritate este, în același timp, un filtru al morții. Acesta este al doilea sens al metaforei centrale.

Pe de altă parte, termenul *întuneric* are o serie de conotații valorificate de tradiția poetică, mai ales romantică : mister, ignorarea aparențelor lucrurilor, posibilitatea de cunoaștere mai adîncă a lumii, prin revelarea structurii metafizice a universului etc.

Toate aceste conotații formează al treilea sens al metaforei centrale.

Un al patrulea grup de sensuri este oferit de modalitatea ingurgitării licorii și de efectele ei. Eroul liric o bea împotriva voinței lui, în stare de nonluciditate *(în somn)* și pentru că i-a fost impusă *(mi-a dat)*. Efectele sînt teribile. Nu mai știe dacă e treaz sau doarme, dacă trăiește sau a murit, dar simte c-a intrat într-o altă mentalitate — infantilă, dar lucidă *(m-am copilărit)*.

Ce înseamnă atunci : a bea întuneric? Ce licoare este aceea care înseamnă puritate și otravă, viață și moarte și produce în același timp o cunoaștere mai adîncă a lumii și ruperea legăturilor cotidiene cu ea? Este un filtru magic, de inițiere. Arghezi transpune în poemul său ritul inițierii, așa cum apare în tradițiile oculte ale popoarelor primitive. [1] Cel care *bea întuneric* este neofitul, tînărul inocent, ales în pofida voinței lui, pentru cariera de șaman, de magician. Filtrul are funcții contradictorii pentru că tînărul moare din punct de vedere al vechii sale condiții umane, dar renaște în noua sa condiție de șaman. Exact ca în vechile rituri, inițiatul trece printr-o perioadă intermediară de moarte aparentă și apoi revine treptat la viață. La început nu-și dă încă seama de ce se întîmplă cu el, apoi se limpezește și realizează „transfigurarea" sa. Aceasta este tocmai momentul evocat în poem.

Poemul lui Arghezi este un uluitor salt în mentalitatea primitivă, realizat de la o mare altitudine poetică.

Întreg poemul este structurat în jurul metaforei centrale *beau întuneric*, care primește în context multiplele sale valori simbolice. Se demonstrează, astfel, importanța contextului pentru precizarea sensului termenului simbolic.

Sub numele de schimbare a perspectivei grupăm mai multe procedee care se bazează pe modificarea, într-un fel sau altul, a direcției inițiale de evoluție a poemului arghezian.

[1] Tema șamanului este „localizată" însă de Arghezi, care prezintă pe inițiat sub forma unui personaj frecvent în opera lui : înțeleptul căzut (aparent) în mintea copilăriei, nebunul satului, cum este numit în popor.

Citățm din nou strofa din poemul *Ora tîrzie* :

Ai pierdut-o. Ce-ai făcut?
Tu n-ai ospătat, calul n-a păscut.
Ai căutat Steaua Polară.
Te-a așteptat aci pînă-aseară.

(A.*V.*, 186)

În primele trei versuri poetul se adresează eroului liric, exprimînd acțiunile acestuia prin pronume personale și verbe la persoana a doua singular. Eroul liric este numit prin subiect (explicit sau inclus), iar obiectul acțiunii lui prin complementul direct (*-o* = *Steaua Polară*). Propoziția din versul al patrulea este formată din aceleași elemente nominale, dar cu rol sintactic inversat. Subiect a devenit *Steaua Polară*, inclus în dezinența verbului, iar complement direct este pronumele personal la acuzativ *te-*, substitut al termenului care numește pe eroul liric.

Inversarea rolului sintactic al acelorași elemente, în propoziții simetrice morfologic și sintactic, denotă o schimbare a punctului de vedere, a unghiului din care e evocată scena. La început, poetul îndreaptă fascicolul de lumină asupra călărețului, galopînd spre o imaginară Stea Polară, aflată undeva în penumbră. În scena următoare, fascicolul de lumină este proiectat asupra stelei, care-l așteaptă pe călăreț, iar acesta din urmă dispare în zona de întuneric a fundalului tabloului. Această căutare reciprocă și sterilă are adînci semnificații simbolice. Ea reprezintă o temă poetică frecventă în opera lui Arghezi : omul caută absolutul fără să-l găsească, deși acesta îl „așteaptă" în imediata apropiere, dornic să i se revele.

Această ratare a destinului metafizic de către om este exprimată în text prin procedeul schimbării perspectivei, care mărește tensiunea între cei doi termeni simbolici dominanți ai poemului : *tu* (= omul) și *Steaua Polară*.

Același procedeu poate fi utilizat, într-o variantă a sa, pentru structurarea unui poem întreg. *Un cîntec* evocă actul creației artistice, simbolizată de munca țesătorului. Pînă la versul 18, poemul are o evoluție liniară, de la actul creației la rezultatele ei, întretăiată doar de intervenția amenințătoare a forțelor ostile (simbolul *datornicilor*). Angajarea artistului în munca sa părea totală, de vreme ce pe pînza lui se întretaie firul stelei cu picături

din sîngele său. Versurile 19—20 schimbă brusc direcția poemului, introducînd elemente de negare a valorii operei :

Le păstrez la mine,
Însă ca pe niște odoare străine.
Le-am muncit,
Dar nu le-am iscusit.

De unde pînă acum primejdiile care amenințau opera erau doar externe *(datornicii)*, ele apar, în acest moment, ca fiind și de natură internă : lipsa de autenticitate. Tot ce s-a clădit în prima parte a poemului, în a doua este pus sub semnul îndoielii și chiar negat! Versurile citate notează momentul în care poemul demarează pe noua sa direcție, subliniată de conjuncțiile adversative *dar, însă*. Artistul este văzut de Arghezi prin prisma unor simboluri de proveniență religioasă : poetul oferă opera sa ca o ofrandă Absolutului, așa cum anonimul țesător își oferă pînza ritualului creștin *(sfintele odoare)*. Intenția inițială este viciată, opera nu atinge absolutul, fiind umbrită de un „semn de vînzare". Direcția „nouă" a poemului, imprevizibilă în primele strofe, conturează mai clar dialectica creației și acordă noi sensuri simbolurilor, printr-o organizare specială a contextului.

O altă variantă a aceluiași procedeu este introducerea într-o serie metaforică sau simbolică omogenă (cuvinte din același cîmp semantic) a unui termen neașteptat, din altă serie semantică. Se creează o breșă în structura poemului, pînă ce noul termen simbolic poate fi asimilat. În cele din urmă înțelegem că simbolizatul primei serii și cel al simbolului-surpriză este același sau sînt strîns asociate. Ruperea contextului în unități aparent incongrue, incompatibilitatea aparentă și intenționată între un termen și contextul său îmbogățesc structura simbolică a poemului.

Poezia *Timpuri* este construită ca un șir de metafore ale trecutului pierdut, ireversibil. Majoritatea lor au termeni din mediul acvatic :

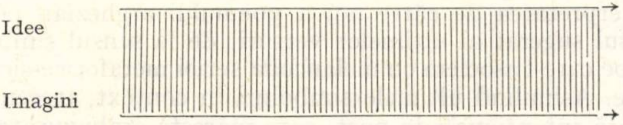
Ape fără oglindire,
Sfoara pîraielor subțire —
Care-ntr-o dîră se zbate
Pe păturile otrăvite ale albiei uscate?
Nisip, cenușă și lut
Sînt un trecut?

Strofa următoare aduce termenul *talaz*, care nu mai este o metaforă a trecutului, ci un simbol al scurgerii infinite a timpului, în care un eveniment, chiar violent, se pierde și se uită :

Un talaz se frămîntă,
Zguduie marea frîntă,
Rupe unde și viscolul de alge
Și nu se sparge!
Se îndulcește, alunecă, se strecoară, adoarme,
Fără năvală, fără să se sfarme.

Termenii simbolizați sînt foarte apropiați, iar simbolurile aparțin aceluiași cîmp semantic (imagini acvatice), încît se păstrează o perfectă continuitate între strofele citate.

Acest mod de folosire a imaginilor metaforice și simbolice a fost analizat de Cleanth Brooks [1], care-l explicitează în următoarea schemă :



în care prima săgeată indică dezvoltarea neîntreruptă a semnificației poemului, iar a doua săgeată indică desfășurarea imaginilor care ilustrează ideea, într-o serie consistentă, omogenă și continuă.

Revenind la poemul lui Arghezi, observăm apariția simbolului-surpriză *hultan*, în versuri aflate imediat după cele citate mai sus :

Hultanul a cerut boabe de sînge.
Leagă-i rana, nu i-o strînge,
Și pliscului, cînd i se deschide,
Dă-i boabe de stafide.
(A.*V.*, 193)

Poemul se încheie astfel, enigmatic, fără nici o explicație. Simbolul *hultanul* n-are nici o legătură, prin sensul său propriu, cu contextul poemului. Linia, neîntreruptă pînă acum, a imaginilor acestuia, este ruptă. Întreaga acțiune evocată pare străină de semnificația poemului.

[1] Cleanth Brooks și R. Penn Warren, *op. cit.*, pp. 292—293.

Opoziția *boabe de sînge — boabe de stafide* lămurește misterul. Primul termen este un simbol al suferinței umane intense, care cere, pentru a fi alinată, leacuri radicale. Al doilea termen sugerează răspunsul vag, care nu rezolvă nimic, ci doar narcotizează durerea. *Hultanul* este omul în suferință și *rana*, durerile lui infinite.

Sfatul lui Arghezi nu este cel exprimat de primul sens al cuvintelor, ci acela sugerat de sensul lor secund, implicat în raportul dintre simboluri :

Omului nu trebuie să i se aline suferința cu vorbe stereotipe și dulcege, ci cu vorbe aspre, chiar dureroase, dar autentice. Noi, însă, sub pretextul menajării, oferim cuvinte atenuate, dar fade. Și asta, deoarece am observat că toate durerile se pierd în timp, că scurgerea vremii acoperă contururile exacte și stinge pasiunile. Pentru că din trecut nu rămîn decît umbre inconsistente, tratăm prezentul, în mod greșit, cu ușurință, superficial.

Interpretarea de către noi a poemului arghezian pornește de la sensul sugerat al ultimelor versuri, de la sensul simbolului-surpriză, pe care-l asociem cu melancolia seriei metaforice-simbolice precedente. Asimilînd ultimele simboluri în context, trecem peste breșa creată intenționat de poet, care mărește ambiguitatea pînă la obscuritate, și refacem unitatea profundă a contextului.

În ultimă instanță, toate modalitățile procedeului schimbării perspectivei (urmărite în cele trei poeme analizate) sînt cazuri în care, printr-un fel de „deraiere" în mișcarea normală (așteptată) a poemului, se creează o nouă configurație contextuală, datorită căreia relațiile dintre termenii simbolici se modifică sau se îmbogățesc, intensificînd semnificația fundamentală a poemului.

VI Ajunși la sfîrșitul cercetării noastre, o încheiem prin următoarele concluzii asupra procesului de simbolizare a unui termen :

Simbolul ia naștere nu printr-un transfer semantic, ca metafora, ci printr-un cumul de sensuri, care produce ambiguitate.

Cumulul constă în coexistența sensului propriu cu sensul simbolic. Se menține o tensiune permanentă între cele două categorii de sensuri.

Între simbol și simbolizat există o similitudine de sens, dar compararea lor rămîne doar potențială.

Sensul simbolic al unui termen dispare cînd acesta este scos din context. El există numai în funcție de semnificația contextului.

Sensul simbolic apare în urma evidențierii unor conotații ale termenului respectiv, care se obține prin reliefarea lui simbolică.

Relieful simbolic se poate realiza la nivel morfologic prin :

— articolul definit care conferă unicitate termenului;

— articolul nedefinit și absența articolului care sporește nedeterminarea termenului;

— numărul substantivelor prin care se amplifică semnificația;

— opoziții între timpuri și moduri verbale, care clarifică raportul între diverșii termeni simbolici.

Relieful simbolic se poate realiza la nivel sintactic prin :

— sporirea ambiguității termenilor datorită întrebuințării lor ca subiecte nedeterminate sau predicate lipsite de complement;

— construcția paralelă, simetrică, a propozițiilor în versuri consecutive.

Conectarea sensurilor contextuale cu termenul reliefat constituie faza a doua, ultima, a procesului de simbolizare a acestuia.

Influența contextului se reliefează prin :

— repetiția termenului simbolic în unități contextuale diferite, care-i conferă sensuri ușor diferite;

— enumerarea mai multor termeni, care, individual, nu pot constitui simboluri, dar, prin opozițiile formate între ei, realizează o serie simbolică;

— referiri anticipative și regresive între termenul simbolic și diferite unități contextuale;

— iradierea sensului simbolic de către termenul-simbol asupra celorlalți termeni ai contextului;

— concentrarea sensurilor mai multor termeni ai contextului asupra termenului simbolic;

— schimbarea perspectivei simbolice prin modificarea liniei inițiale de evoluție a semnificației poemului.

Metafora simbolică este o categorie intermediară între metaforă și simbol. Ea se diferențiază de prima prin dependența de context și de a doua prin prezența transferului semantic.

VALERIU RUSU

T. ARGHEZI: „MĂRIA NICHIFOR". CONSIDERAȚII STILISTICE

Ne propunem să facem cîteva observații asupra procedeelor stilistice folosite de T. Arghezi în schița *Măria Nichifor*, pe care o considerăm reprezentativă pentru creația argheziană în ceea ce privește fondul de idei și mijloacele artistice pe care le folosește scriitorul.

Măria Nichifor, întemnițată „fără dovezi", trebuie să suporte societatea pușcăriei atîta timp cît va fi necesar instanțelor judecătorești să recunoască nevinovăția ei.

Scurgerea timpului revine ca un laitmotiv în trei contexte ale schiței:

I. „Și degetele ei începură să depene boabele de fasole din păstăi, ca niște metanii. Și s-au deșirat toate fasolele pînă s-au isprăvit și a sosit vremea verzei, a pătlăgelelor roșii, a murăturilor, și la curățirea tuturor legumelor de iarnă Măria a luat cu inimă parte." (pp. 426—427) [1]

II. „Și a trecut toată toamna. Și a trecut toată iarna. În primăvara anului următor, Măria dete naștere unui prunc..." (p. 427)

III. „Măria mai stete un ceas, mai stete un prînz... Și mai stete o cină și mai stete o zi și mai stete douăsprezece zile, cînd copilul... muri." (p. 428)

Care sînt aspectele particulare ale celor trei contexte și în ce măsură servesc acestea la dezvăluirea condițiilor în care Măria este nevoită să-și ducă existența?

Trimiterile se referă la volumul: Tudor Arghezi, *Pagini din trecut*, Editura pentru literatură și artă, 1955.

Convinsă de nedreptatea care i se face („Ţoale, eu? Aleagă-se praful! blestema făcîndu-şi cruce Măria", p. 427), Măria se încadrează *ritmului de viaţă şi activităţilor* impuse „secţiei femeilor". Scurgerea timpului în asemenea condiţii este lentă şi apăsătoare, monotonă. Mijloacele prin care autorul redă această atmosferă sînt variate :

— Timpul este apreciat prin mentalitatea casnică, definitorie pentru preocupările Măriei; curgerea lui este marcată prin notarea unor momente succesive, determinate de scurgerea obiectivă a anotimpurilor, din viaţa casnică : fasolele, pătlăgelele roşii, murăturile, legumele de iarnă. [1]

— Conjuncţia *şi*, folosită frecvent în acest context, subliniază, prin caracterul popular al acestei particularităţi sintactice, originea Măriei [2] şi pune în evidenţă succesiunea momentelor din viaţa puşcăriei la care ia parte Măria.

— Comparaţia : „degetele ei începură să depene boabele de fasole din păstăi, *ca nişte metanii...*" evidenţiază condiţiile în care Măria efectuează această operaţie : depănatul metaniilor este o acţiune lentă, monotonă, asociată cu o anumită stare sufletească. Această comparaţie explică şi sensurile metaforice ale cuvintelor *să depene* (boabele de fasole), *s-au deşirat* (fasolele).

— Munca, chiar în condiţiile unei nedreptăţi, pe care i-o impune puşcăria, este pentru Măria o acţiune căreia i se dedică cu pasiune : „... şi la curăţirea tuturor legumelor de iarnă *Măria a luat cu inimă parte*" (pp. 426—427). Dislocarea sintactică : *a luat cu inimă parte*, evidenţiază, prin anticiparea determinantului *cu inimă*, aspectul moral esenţial al personajului.

— Această scurgere a timpului, lentă şi monotonă, este tulburată doar de întrebarea care revine, la anumite intervale, în conştiinţa Măriei : „— Ai furat au ba, Mărio? întreba careva

[1] Ilustrativă este compararea acestei imagini a timpului care se scurge cu cea din *Flaşnetarul*. Flaşnetarul, vagabondul liber care-şi desfăşoară viaţa sub „fişiile albastre al azurului", sugerează şi chiar impune prin situaţia sa materială, dar mai ales sufletească, elementele care participă la descrierea scurgerii timpului : păsările şi pomii (copiii liberi ai naturii) vezi şi *Trei iezi)*: „A trecut vara toată. A trecut toată toamna, au plecat *berzele*, s-au scuturat *penele copacilor* în aşteptarea lui. Şi s-au întors *rândunelele* încă o dată. Şi au înflorit *caişii, salcîmii*, fără prevestirea lui de bine..." (p. 433). Se creează, în acest fel, datorită procedeelor pe care autorul le foloseşte în vederea caracterizării personajelor, o ambianţă adecvată desfăşurării stărilor lor sufleteşti.

[2] „... ea strînsese portul gorjan cu năframa de borangic..." (p. 426).

din cînd în cînd. Stăpînii tăi s-au plîns de niște haine", care declanșează răspunsul lapidar din care izbucnește revolta : „— Țoale, eu? Aleagă-se praful! blestema, făcîndu-și cruce, Măria" (p. 427).

Al doilea context este caracterizat printr-un *stil al relatării obiective, cronicărești,* a trecerii vremii, în care aceeași frecvență a conjuncției *și,* însoțită de data aceasta de repetarea adjectivului *toată,* punctează cele mai importante momente calendaristice ale anului [1]. Trecerea toamnei și a iernii este consemnată numai pentru ca, o dată cu venirea primăverii (alegerea acestui anotimp nu este întîmplătoare!), Măria să dea naștere pruncului ei.

Al treilea context ne dezvăluie altă stare „penală" și sufletească a Măriei : deși îi este anunțată punerea în libertate, aceasta nu poate fi aplicată din cauza întîrzierii în îndeplinirea unor formalități. În așteptarea libertății, Măria este stăpînită de nerăbdare : „ — N-a *mai* venit cum îi spuseși [mandatul]?" (p. 428). Scurgerea timpului nu mai este marcată de momente succesive ale vieții casnice sau de cele mai importante momente calendaristice ale anului. Tensiunea sufletească a personajului crește cu fiecare ceas, cu fiecare prînz, cu fiecare cină : „Măria mai stete *un ceas,* mai stete *un prînz...* Și mai stete *o cină* și mai stete *o zi* și mai stete *douăsprezece zile...*"

Se realizează în acest fel o acumulare și o gradare a unităților temporale, pe care Măria este nevoită să le mai petreacă în pușcărie, fundal al unei atmosfere dramatice, care pregătește momentul cel mai dramatic din viața Măriei : moartea copilului.

Cele trei imagini ale scurgerii timpului au deci o structură diferită, realizată prin elementele care participă la punctarea acestei scurgeri și prin procedeele stilistice adecvate, care sînt folosite în contextele respective.

„Exploatarea" semantică a cuvintelor și folosirea unei bogate sinonimii sînt căile prin care lexicul lui T. Arghezi capătă mereu o nouă prospețime, capabilă să dezvăluie comori și prețuiri noi.

Motivul pentru care Măriei îi este răpită libertatea este acuzarea de a fi furat niște haine de la stăpînii ei.

[1] Vezi același procedeu folosit în *Flașnetarul* : „A trecut vara toată. A trecut toată toamna" (p. 433).

Pentru obiectul acestui furt apar, în contexte diferite, trei termeni :

1. „ — Ai furat au ba, Mărio? întreba careva din cînd în cînd. Stăpînii tăi s-au plîns de *niște haine.*" (p. 427)

2. „ — *Țoale,* eu? Aleagă-se praful! blestema, făcîndu-și cruce, Măria." (p. 427)

3. „Și, după condamnare, s-a putut afla că stăpînii își găsiseră *boarfele* furate, într-un dulap, în care, distrați, le puseseră într-o seară de dans." (p. 428)

Haină, termenul literar, este folosit de subînțelesul anchetator. De observat determinarea cu articolul nehotărît *niște,* care indică o anumită îndoială a anchetatorului în ce privește consistența acuzării. *Țoale,* termen popular, este folosit de Măria, care își dezvăluie apartenența la un anumit mediu social și pe această cale. Termenul *boarfe* apare în vorbirea scriitorului. Sensul depreciativ, pe care îl are acest termen, „denunță" atitudinea scriitorului față de gestul nesăbuit al stăpînilor : pentru cîteva haine, de calitate îndoielnică, o femeie cu copilul ei este reținută pe nedrept în pușcărie. Valoarea minimă a obiectului, pentru care e acuzată Măria, este sugerată, de altfel, și prin cei doi termeni folosiți anterior. Articolul nehotărît *niște,* cînd însoțește un substantiv, poate atribui acestuia o valoare depreciativă. *Țoală* este un termen popular, care are însă și un sens depreciativ : haină veche, uzată.

În acest fel, cele trei sinonime caracterizează pe vorbitorii care le folosesc și reprezintă o dezvăluire gradată [1] a inconsistenței acuzării aduse Măriei [2].

Observațiile stilistice aduse în discuție pun în lumină cîteva procedee ale artei lui T. Arghezi.

[1] Sensul depreciativ al primului termen este atribuit acestuia de un determinant : *niște haine*; *niște* este un agent extern, care „denobilează" sensul termenului literar *haine.* Sensul depreciativ al termenului *țoale* face parte chiar din structura semantică a cuvîntului; sensul neutru de denominație și sensul depreciativ al termenului *țoale* caracterizează planuri diferite : primul este curent în *vorbirea populară,* cel de-al doilea caracterizează mai ales *limba literară.* Al treilea termen, *boarfe,* are *numai un sens depreciativ, comun limbii literare și vorbirii populare.*

[2] Vezi și alte exemple din aceeași schiță : *cireadă — herghelie, femeie — muiere, copil — prunc* etc.

Între conținut și expresie se realizează o concordanță capabilă să dezvăluie resorturile cele mai intime ale dinamicii sufletești a personajului.

Reluarea unei imagini sau a unui termen în contexte diferite acordă acestora noi valențe stilistice, dispuse într-o gradație necesară înțelegerii mesajului poetic al textului [1].

[1] Compoziția arhitecturală din finalul schiței: „Și se opri dinaintea *zidurilor cu turle de santinele*, deasupra cărora se ridicau *celelalte turle ale bisericii* și mai sus *turla mare a cerului alb de toamnă*" (p. 429), simbolizează destinul acestei femei: cele trei elemente care participă la această viziune arhitecturală etajată — pușcăria, biserica, cerul — sînt singurele „perspective" pe care o lume nedreaptă le oferă Măriei.

ALEXANDRA ROCERIC-ALEXANDRESCU

REPETIȚIA — PROCEDEU ARTISTIC ÎN OPERA MAGDEI ISANOS

Valoarea artistică a poemelor Magdei Isanos este unanim acceptată. Cercetătorii operei sale au subliniat autenticitatea [1], sunetul pur al versurilor Magdei Isanos, dar nu s-au angajat, încă, în studierea sistematică a mijloacelor prin care poeta ne comunică atît de convingător emoțiile și gîndurile ei.

În cele ce urmează, vom căuta să evidențiem unul din procedeele specifice artei sale — și anume : *repetiția.*

Prin această noțiune înțelegem reluarea unor termeni în cadrul unei unități (vers, strofă, poem, ciclu) — fie în aceeași formă (A și A), fie într-o formă variată (A și A'), fie ca o însumare a doi sau mai mulți termeni, expuși anterior separat (A, B și A + B).

Procedeul repetiției — extrem de frecvent în opera Magdei Isanos —, în sensul anunțat mai sus, cuprinzînd cuvinte, motive, construcții, ni se pare fundamental pentru arta poetei.

Integrată elementelor de periodicitate — atît de importante în mesajele poetice [2] — repetiția are, în acest caz, un rol intențional cert, ea contribuind la structurarea diverselor unități și la sublinierea unor idei principale.

În poeziile Magdei Isanos am observat următoarele tipuri de repetiții :

[1] „Un talent de mare autenticitate, care și-a făurit într-un răstimp atît de scurt o albie proprie. Atît cît a dat ea." (Mihu Dragomir, *Magda Isanos*, în *Gazeta literară*, nr. 15/1954, p. 2.) „E de ajuns să citești cîteva poezii ale Magdei Isanos, ca să-i recunoști timbrul între alte o sută." (Veronica Porumbacu, *Cuvînt înainte* la vol. : Magda Isanos, *Versuri*, E.S.P.L.A., 1955, p. 22.) „Volumele Magdei Isanos relevau cu certitudine apariția unei puternice personalități poetice, căreia îi era în putere să schimbe orientarea liricii noastre feminine." (Marin Bucur, *Prefață* la : Magda Isanos, *Versuri*, E.P.L., 1964, p. 5.)

[2] „La notion de périodicité qui, dans les messages temporels tels que la musique et la parole, joue un très grand rôle. (Cf. Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958, p. 78.)

I. Repetiții în cadrul aceleiași unități mici :

1. vers (A și A în V) [1];

2. strofă (A și A în S);

3. două strofe consecutive, separate formal, dar care redau aceeași idee.

II. Repetiții în cadrul poemului :

1. Repetarea identică a termenului (mai exact e vorba de o repetare grafic identică, sensul amplificîndu-se) :

a. reluarea aceluiași termen central în toate strofele (A în S_1, S_2...S_n);

b. reluarea aceluiași termen central numai în unele strofe (A în S_1, S_2 sau A în S_1, S_3 etc.);

c. reluarea selectivă a aceluiași termen central în prima și ultima strofă, încadrînd poemul (A în S_1 și A în S_n).

2. Repetarea variată a termenului :

a. Repetarea unui termen într-o altă variantă, respectiv prin schimbarea categoriei gramaticale (A în S_1, A′ în S_x); același procedeu are loc la nivelul propoziției, cu schimbarea conținutului modal al propoziției.

b. Repetarea variată a unui termen, prin schimbarea părții de vorbire : A în S_1, a în S_x.

c. Repetiție prin termeni sinonimi.

3. Adiționarea mai multor cuvinte, sintagme, motive (A în S_1, B în S_2, A + B în S_x).

III. Repetiții în cadrul unui ciclu de poezii [2] (A în P_{x1}, P_{x2}...P_{xn}).

Tipurile de repetiție la care ne-am oprit pun în lumină rolul termenilor repetați la nivelul tuturor unităților poetice, de la vers — pînă la ciclu de versuri.

[1] Pentru simplificare, am utilizat următoarele notații :

A, B = termeni repetați (cu valori morfologice sau sintactice diferite);
A′ și a = variantele termenilor repetați;
V = vers;
S = strofă { S_1 = strofa I, S_2 = strofa II; S_n = ultima strofă; S_x = o strofă oarecare;
P = poem (P_x = un poem oarecare.

[2] Pentru exemplificarea tipurilor de repetiție, utilizăm materialul din volumul : Magda Isanos, *Versuri*, E.S.P.L.A., 1955, care cuprinde poeme din toate cele trei cicluri scrise de poetă : *Poezii* (1943), *Cîntarea munților* (1945), *Țara luminii* (1946).

Diversitatea tipurilor de repetiții la Magda Isanos determină o diferențiere a schemei noastre de cele din studiile anterioare — consacrate repetiției în limba română. [1]

I. Repetiția în cadrul unui vers are rolul de-a accentua semnificația elementelor respective, întărind rolul lor în context. Ea se efectuează prin contribuția diverselor părți de vorbire (substantiv, adjectiv, pronume, verb, adverb etc.). Exemple: „*Cred* în ea, *cred* în numele ei" *(În dimineţile clare,* 35) [2]; „Se făcea *senin,* mai *senin*" *(Cavalerul,* 46); „V-am lăsat *vouă* și *vouă* / grădina" *(Moartea proroci̦tei,* 81); „Ei știu *cauza,* căci ei sînt *cauza*" *(Prin el am cunoscut norodul...,* 126); „*Cîte* zale, *cîte* paloșe, *cîte* hangere..." *(Anotimpuri,* 168); „Și-*ncet-încet,* de cîntec legănat, / El se lăsa ca regii lăudat" *(Bătrînul rege,* 176). Cf. și repetarea cuvintelor: *cred* (35), *galopînd* (85), *nimic* (114), *ca și cum* (197) etc. — în cadrul aceleași versuri.

În exemplele de mai sus, deși avem de-a face cu același „tip" de repetiție, constituit prin repetiția unor părți de vorbire, efectele se bazează pe aspecte întrucîtva diferențiate: joc de cuvinte (ex. 4), comparativ și superlativ al unui adverb (ex. 2 și 6), enumerare (ex. 5 etc.).

Prin același tip de repetiție se obține adesea determinarea mai precisă a unui termen, care apare mai întîi numai enunțat. Determinantele pot fi: atributul substantivului, complementul verbului — ca și propoziții atributive, completive etc. Exemple: „Sînt *ploaia...* spunea"; „*ploaia* de vară" *(Ploaia,* 142); „Și-ndată *vraja* căzu"; „*Vraja* cea mare" (*Idem,* 143). Cf. și repetarea cuvintelor: *am să-ți spun, am să-ți spun ceva* (162), *să privesc, să privesc soarele* (195), *mă temeam, mă temeam să mor* (202) etc.

Cînd termenul redă o idee importantă în sine, el este reluat singur, fără determinant. Exemple: „*Viața e stinsă* de mult,

[1] Ne referim atît la cele care clasifică repetițiile din punct de vedere sintactic (J. Byck, *La répétition en roumain,* în *Bull. lingv.,* II, p. 67 și urm.; *Gramatica limbii române,* Ed. Academiei Romîne, Buc., 1954, vol. II, p. 148 și urm., cît și la cele care privesc repetiția din punct de vedere stilistic, avînd în vedere locul ei ca procedeu efectiv în limbă, în general, sau în opera unui scriitor în special (Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române,* Buc., 1944, p. 256 și urm.; Paula Diaconescu, *Repetiția, procedeu stilistic în opera lui M. Eminescu,* în *Limbă și literatură,* Buc., 1957, vol. III, p. 27 și urm.).

[2] Cifrele din paranteză reprezintă totdeauna numărul paginii din volumul citat anterior.

viața e stinsă" (*În diminețile clare*, 36). Cf. și repetarea cuvintelor : „*Cine ți-a spus* că-i toamnă, *cine ți-a spus?*" (154) ; „*Cît o rază* care tremură, *cît o rază*" (178) etc.

Ca procedeu de construcție, semnalăm și introducerea unor incidente prin care se marchează mai bine semnificația termenilor repetați. Exemple : „*N-ai să zbori*, suflete, *n-ai să zbori...*" (*Solii pămîntului*, 53) ; „*Nimic nu moare...*, mi-ai șoptit, *nu moare...*" (*Ții minte-ntîia ploaie?*, 165) ; „*Nu-i grabă...*, gîndea, *nu-i grabă*" (*Bătrînul rege*, 175).

Termenii repetați — cuvinte sau sintagme —, în cadrul aceleiași strofe, amplifică ideea principală din strofa respectivă. Exemple : „*Ține veștile* de la stea, / să n-ajungă-n inima mea." ; „*Ține veștile* de la șerpii de casă" (*Auz*, 40) ; „Toamna-i *departe*" ; „*Departe*-al clopotelor cîntec de moarte" (*Nu vă scuturați, florilor*, 144). Cf. și repetarea termenilor : *cîntau* (27), *trebuie* (29), *orele cobor* (73), *prea mult întîrzie* (77), *sosesc* (88), *toate veștile mari* și *vi le-am spus* (120), *fiecare* (149), *poate* și *unde* (213) etc. — respectiv, în aceleași strofe.

La sublinierea termenilor poate contribui uneori și schimbarea determinantului, indiferent de funcția sa gramaticală, care introduce elementul „nou". Exemple : „*Un cîntec* aproape neauzit / prin care să poată turmele trece..." ; „Și seara să crească înaltă și rece, / *un cîntec* de pom desfrunzit..." (*Cine va cînta*, 29). În poezia *Cine va cînta*, Magda Isanos înalță un imn vieții, pe care o înțelege în toată măreția ei, care „încape" greu în cuvinte, în cîntec („Cine va cînta cîntecul mare / în care să-ncapă pămîntul și toate / lucrurile"). Mesajul ei, în viață, este tocmai acest cîntec, *cîntecul mare*, pe care și-l dorește plin de poezie, avînd farmecul și transparența tăcerii : *un cîntec aproape neauzit*. Imaginea lui plastică, prin care ne putem reprezenta „dimensiunile" și „aspectul" cîntecului, este redată tocmai prin *determinantul* care-l însoțește : *un cîntec de pom desfrunzit*. De altfel, amplificarea mai departe a termenului — care este central în această poezie — merge pînă la *definirea* lui, tot printr-un determinant : *cîntecul vieții* (30). La fel : „*O viață*-aș avea, *o viață* oarecare" (*Oamenii mă uimesc*, 150). Cf. și schimbarea determinanților termenilor : *voi scrie* (43), *mă apasă* (82), *cineva trebuia* (180), *mi-i dor* (182) etc.

În cadrul strofei, termenii repetați ocupă fie locuri simetrice (început sau sfîrșit în versuri consecutive sau nu), fie pot fi

plasați imediat unul după altul. De exemplu : în versurile 3 și 4, strofa a doua (27), 1 și 4, strofa a doua (29), 2 și 3, strofa a treia (155). Poziția termenilor neavînd însă, în cazul de față, un efect artistic deosebit, notăm numai existența unor posibilități diferite, fără o analiză specială.

Menționăm și existența unei categorii de repetiție, în care termenul repetat este reluat în două strofe consecutive, strofe care însă se completează între ele, alcătuind, de fapt, o singură frază. În aceste cazuri, termenul reluat apare urmat sau precedat de un determinant.

Exemple :

str. IV : Întoarceți-vă, întoarceți-vă în pămînt...
Și aripa-i mare de vînt
făcu să se scuture-ntreaga livadă,
să fie toamnă, apoi *zăpadă*;

str. V : caldă *zăpadă*, somn îngeresc
pe toate pleoapele, pe toate grădinile.
O, cum se bucurau rădăcinile
care pașnic respiră și cresc.

(*Nici o frunză*, 154)

Cf. și reluarea termenului *șopîrle — șopîrle verzi* (*Călătorie*, str. I și II, 163). În ambele poeme citate, putem observa, de fapt, că împărțirea pe strofe ține mai mult de aspectul lor „grafic". Elementele repetate au rolul, în aceste cazuri, tocmai de-a face trecerea și legătura dintre strofele consecutive atît de unitare în expunerea unei idei.

În cadrul versului, ca și în cadrul strofei, elementele repetate accentuează armonia versului și constituie un factor de evidențiere a ritmului. [1]

II. În cadrul poemului, subiectul (indicat, de altfel, și prin titlu) poate fi repetat în fiecare strofă, cu sau fără epitete. Exemple : 1. În poezia *Sîngele* (107—110), subiectul *sîngele* e repetat în toate cele cinci strofe ; astfel : str. I : „*sîngele* cald" + „*sîngele*" +

[1] Pentru raportul repetiție-ritm, cf. Michael Riffaterre, *Criteria for Style Analysis*, în *Word*, vol. XV nr. 1, 1959, p. 172.

+ „*sînge* — amestecat cu noroi"; str. II: „*sîngele*" + „*sînge* tînăr, ușor"; str. III: „*sîngele*" + „*sînge* — strigoi" +„*sînge*"; str. IV: „*sînge*, greu și-ntunecat"; str. V: „*sîngele* Meduzei" + „*sîngele*" (mulțimii). Sîngele este, în acest caz, simbolul vieților pierdute de cei plecați în războaie și supuși nedreptății. Imaginea lui revine „transfigurîndu-se" de mai multe ori, personificîndu-se („Sîngele luminează de jos, / din pămînt, / și strigă: — Aicea sînt, / nu călcați peste mine. Mă doare"), sau constituind sufletul poeziei noi, a celor care și-au vărsat sîngele pentru cauza omenirii („Acum, din sîngele tău, mulțime, / poezia nouă se naște și capătă glas").

Tot aproape în fiecare strofă este reluat subiectul și în poemul *Dumnezeu* (151—153).

Procedeul ni se pare mai puțin realizat ca valoare artistică, neobținîndu-se o gradare propriu-zisă, ci, mai curînd, o acumulare de fapte, de imagini. El este important mai ales în încheierea unor poeme lungi. De altfel, în această situație și apare, ocupînd un loc secundar ca frecvență în opera Magdei Isanos.

Aceeași frază care reprezintă o idee centrală poate fi repetată numai în unele strofe.

În poemul *Peste cîmpiile viitoare* (71) — sintagma care începe cu cuvintele din titlu e repetată în:

str. I: *Peste cîmpiile viitoare,*
vor străluci curcubee mai falnice.

str. IV: *Peste cîmpiile viitoare,*
vor străluci curcubee mai mîndre.

În această poezie, fraza repetată concentrează ideea centrală, de încredere în viitor. Cf. și repetarea lui *Soare de-aramă, zeu*, în strofele III, IV, V din poezia *Pomii cei tineri* (27). Exemple: 1. str. I: „*Nu știu cum s-a făcut*, tinerețea s-a dus, a trecut"; str. IV (ultima): „Da. *Nu știu cum s-a făcut*, / Pămîntu-i mic și zările-au scăzut. / Nu se petrec minuni și nu cad stele, / ca-n nopțile copilăriei mele." *(Nu știu cum s-a făcut*, 31—32); 2. str. I: „*Lumina* asta vine din pămînt."; str. VI (ultima): „Da. E lumina vieții ce ni se ia." *(Lumina asta*, 161—162.) Acest tip de repetiție reprezintă o modalitate de a pune în lumină încă de la început ceea ce este principal și de-a fixa, în încheiere, aceeași idee sau

imagine (subliniată, de altfel, și prin titlu). Este de observat faptul că termenul reluat în încheiere nu este identic cu cel enunțat în introducere; noutatea constă tocmai în gradul de intensitate pe care îl are în plus și pentru care, de fapt, ne pregătește întreaga desfășurare a poemului.

În primul exemplu :

Fraza reluată exprimă uimirea în fața trecerii timpului. După prima ei enunțare urmează expunerea faptelor care dovedesc că tinerețea s-a spulberat : schimbarea la față, zilele care și-au pierdut din farmec, lumina care nu mai amăgește, fructele care au dat rod. Secvența se încheie cu un *da* concluziv, ca un accent de intensitate asupra constatărilor făcute — și reapare fraza care a deschis poemul. De astă dată, timpul trecut înseamnă o schimbare a întregii optici; pământul și zările și-au micșorat dimensiunile, iar minunile în care credea copilul au încetat să se mai producă. Este de observat și că, în a doua ei repetare, fraza nu mai e urmată de [,] — pierzîndu-și caracterul expozitiv pur și devenind o concluzie, încadrată între *da* și [.]. [1]

În al doilea exemplu :

Poemul începe sub semnul luminii — prezentă în primul vers. Lumina apare ca un „principiu" al vieții : ea vine din pămînt și este conținută aproape în tot ce ne înconjoară. Urmează descrierea ei : lumina „nu se sperie, nu se scutură în vînt", și enumerarea izvoarelor din care iradiază : plante, oameni — și „toate ființele gata să moară". Prin dispariția luminii, pe pămînt începe „descompunerea lentă", iar zeii retrag ființelor „harul ceresc". De aici, determinarea luminii în încheiere — din nou după un *da* concluziv, care mărește așteptarea, introducînd o suspensie — : *lumina vieții*. Ultimele cuvinte sînt încrezătoare, pentru că moartea absolută, definitivă nu poate fi concepută : „zeii nu știu, însă noi vom învia". Cf. pentru același procedeu poemele : *Duhurile pămîntului* (177—179), *Frumoase-s cîmpiile vieții* (183—184) etc.

Procedeul asupra căruia am insistat mai sus merită reținut, ca deosebit de valoros din punct de vedere artistic. Tehnica este de încadrare a poemului și de realizare a unui *crescendo*, care creează o încheiere cu elemente repetate bine reliefate.

[1] După cum se știe, punctuația reprezintă o reflectare a intonației din vorbire. Cf. și Marcel Cohen, *Grammaire et style*, Paris, 1954, p. 124. De aceea, în cercetarea noastră, am urmărit și unele indicații de acest fel ale autoarei, care introduc variații stilistice în repetiție.

Același termen poate fi repetat într-o altă variantă, schimbarea producînd nuanțe diferite și marcînd alte momente dintr-o acțiune continuă, unitară.

Un mijloc de variație este schimbarea categoriei gramaticale : cazul și numărul la substantiv, persoana, numărul, modul la verb etc. Exemple:

1. Alai oprit, din mersul lui, grădina,
să nu răspundă morții cînd o să vină. [...]
Să nu răspundem visului rău,
care vîslește deasupra noastră mereu.
(Nu vă scuturați, florilor, 144).

(Observăm că trecerea verbului de la pers. 3 sg. la pers. 1 pl. se face în ultimele două versuri ale poeziei, care reprezintă concluzia — și marchează participarea solidară a poetului, alături de flori, la o acțiune unică de rezistență în fața morții ; se subliniază, astfel, reacția comună, prin integrarea omului în natură, iar în planul expresiei prin integrarea subiectelor în aceeași persoană verbală. [1])

2. str. I : *Trezește-te*, iarbă, *treziți-vă*, merilor,
și tu, măruntă floare, păpădie,
treziți-vă. Și totul *se trezește*.
str. ult. : Sau poate ușoarele,
străveziile zîne, *nu s-au trezit*.
(Primăvara, 145—146).

Poezia e închinată primăverii, pe care o concepe ca o reînviere generală a naturii. De aici, îndemnul : imperativul sg. și pl. al verbului *trezi* și observația „totul se trezește", în care pronumele nehotărît (articulat) se referă global la toate elementele invocate anterior.

În ultima strofă, variației imperativ-indicativ, i se adaugă o posibilitate îndoielnică, prin care numai „străveziile zîne" sînt concepute încă în somn și visînd, căci „poate... nu s-au trezit".

3. str. I : *Pomii cei tineri*, în dimineața de marte,
unii lîngă alții au stat să se roage.

1 Trebuie notată și asocierea verbului repetat cu termenul *moarte*, repetat și el, a doua oară însă, în expresia metaforică : *moarte* = „visul (cel) rău".

str. ult. : Și-un curcubeu pe deasupra tulpinelor strimte
cade vestind : nu moarte, desigur, nu moarte,
pomilor tineri în dimineața de marte.

(*Pomii cei tineri*, 27—28).

Pomii cei tineri (subiectul, exprimat prin nominativ) cîntă viața și visează florile și roadele pe care le vor da. Cînd temei vieții i se opune — prin contrast — tema morții (negată, de altfel, de poetă, accentul principal căzînd pe opoziția viață — moarte), motivul pomilor este exprimat în dativ, moartea (și ea repetată la nivelul versului) trecînd în cazul acuzativ. Opoziția semantică a temelor viață—moarte este astfel subliniată prin opoziția morfologică dintre cazurile substantivului respectiv.

4. str. I : Arborii stăteau drept intonînd imnul *vieții*.

str. ult. : Și plantele creșteau, ne făceau semne,
ca niște mîini, ca umbre ne-mpăcate,
se străduiau spre *viață* să ne-ndemne...

(*Ții minte-ntîia ploaie?*, 165—166.)

Sub ploaia cu fulgere, natura intonează imnul vieții. Poeta aude glasul omului de lîngă ea, care, și el, șoptește : „nimic nu moare" (idee repetată la nivelul versului). În ultima strofă, nu numai arborii, ci toate plantele îndeamnă la viață, care nu mai este un determinant (ca în prima strofă, în sintagma *imnul vieții*, în genitiv), ci devine însuși obiectul atenției (redat prin acuzativ), subliniat și prin prepoziția care indică direcția.

Cf. și variațiile : *sorb — soarbe* (79), *verde — verzi* (159), *o redau — o redă* (161), *moartea — o moarte* (178), *frumoase — — frumoasă* (183) etc.

Variația poate fi realizată în cadrul poemului și prin schimbări făcute în cadrul frazei, prin introducerea altui conținut modal. Exemple :

1. str. I : Uneori în diminețile clare
mă uit drept în soare rîzînd
și *nu pot crede c-am să mor în curînd:*
viața mea sună înalt, fără-ntristare.

str. ult. : Însă mai plin decît grădinile-n vară
sîngele meu sună atunci ridicînd
o dulce-auroră-n obrajii de ceară :
o, nu-i adevărat c-am să mor în curînd...
(În dimineţile clare, 35—36.)

Ideea morţii — care revine ades în opera Magdei Isanos — apare şi aici, poeta opunîndu-i lumina solară, dimineţile clare, credinţa în viaţă. Stingerea vieţii e concepută numai ca o glumă, pe care o contrazice vitalitatea fremătătoare a poetei. De aceea, în încheiere, îndoiala *(nu pot crede)* este eliminată şi se afirmă hotărît credinţa în viaţă *(nu-i adevărat c-am să mor)*, subliniată şi prin exclamaţia *o*.

2. str. I : *Un arbore odată mi-a vorbit.*

str. ult. : Ştiu eu ? *Poate-un arbore trist mi-a vorbit.*
(Zîna, 159—160.)

În poezia *Zîna* este evocată figura zînei, care se iveşte în lumina incertă a amurgului. Ea pare reală, ca şi arborele care parcă vorbeşte, pentru că seara „oameni şi lucruri capătă alt înţeles". Dar zîna este „un gînd, / o părere, o nefiinţă". Mai mult decît atît, căutînd să-i prinzi imaginea, „cînd să-ntinzi mîinile, s-a topit". O dată cu dispariţia zînei, vocea arborelui este pusă şi ea sub semnul întrebării : *ştiu eu?* Se produce schimbarea : *mi-a vorbit* în *poate mi-a vorbit*; indicaţia de timp *odată* este elidată; arborele este determinat de epitetul *trist*, caracterizînd jalea naturii din care zîna a plecat. Nota de vag a ultimului vers (altă tonalitate, deci, decît la prima enunţare, din strofa I) este completată şi de încheierea cu semnul grafic [...]. Trecerea de la *real, sigur*, la *ireal, posibil*, descrisă în tot poemul, este completată şi de întrebarea centrală (strofa a II-a) : „O, zînă, a cui eşti tu?", care sugerează misterul apariţiei zînei.

Cf. şi variaţiile: *o cunună — cunună?* (78), *cînta — sau cînta?* (98) etc.

O altă diferenţiere a termenilor repetaţi se face prin exprimarea termenului, o dată printr-o parte de vorbire şi apoi printr-o altă parte de vorbire — din aceeaşi familie de cuvinte; este vorba,

deci, de termeni dintr-o aceeași sferă semantică, care se redau prin categorii morfologice diferite. Exemple :

1. Peste cîmpiile viitoare,
vor *străluci* curcubee mai mîndre.
În *strălucitoarele* ogoare,
pluguri de-argint au să intre.

(*Peste cîmpiile viitoare*, 72)

Repetarea *străluci* (vb.) — *strălucitoare* (adj.) subliniază și fixează imaginea luminoasă a viitorului cîntat în poezie, lumea nouă, în care intră cîntecul, bucuria, lumina.

2. str. I : Aceste mîni prea mult *întîrzie*,
sus printre ramuri,
și printre flamuri,
prea mult *întîrzie*...

str. IV : Printre ramuri,
și printre flamuri,
mînile-acestea pipăie alte geamuri,
mult mai sus așezate,
mînile mele *întîrziate*.

(*Aceste mîni*, 77—78.)

Ideea întîrzierii, care străbate poezia, e redată în prima strofă de verbul *întîrzie* — repetat. După ce sînt numite locurile unde zăbovesc mîinile, „sus, printre ramuri / și printre flamuri", efectul de întîrziere este intensificat prin determinantul care se adaugă substantivului mîinile : *întîrziate* (participiu — adj.) și care cristalizează imaginea *mînile mele întîrziate*. Dacă pentru mîinile care *întîrzie* mai există o posibilitate de-a ajunge la timp, pentru mîinile *întîrziate* acțiunea este încheiată, nemodificabilă. De altfel, în ultima strofă, cînd *mînile întîrziate* sînt coborîte, reacția oamenilor este ostilă : „și-au ridicat spre-aceste mîni / priviri de vulpi, boturi de cîini".

3. str. I : Ploi verzi de vară sufletu-mi *vrăjiră*.

str. ult. : Și-ndată *vraja* căzu. *Vraja* cea mare
din care cresc poeme, ființe ireale.

(*Ploaia*, 141—143.)

Ploaia este descrisă în poem ca o vrajă. Inițial, verbul *vrăjiră* indică numai efectul pe care îl are ploaia asupra sufletului poetului și-apoi și asupra lumii vegetale în care se revarsă. În strofele următoare, imaginea se amplifică, ploaia devenind o zînă — iar în final se face echivalarea termenilor, căci plecarea zînei înseamnă că se risipește *vraja*. Substantivul *vraja*, repetat cu determinantul *cea mare*, concretizează echivalarea. Ultimele versuri precizează că prin încetarea vrăjii, respectiv, oprirea ploii: „spațiile erau din nou uscate, goale, / din apus pînă-n soare-răsare".

4. str. I: Rîuri sfinte, mări netulburate,
visam ades;

str. ult.: Noi părăsim cîmpiile vieții.
Spre care *vis?*
(*Rîuri sfinte, mări netulburate*, 210—211.)

În acest exemplu, variația de la prima la ultima strofă se face, pe de o parte, în scopul concretizării imaginii — de la vb. imperf. *visam* la subst. *vis* —; pe de altă parte, pentru a intensifica ideea prin interogația care constituie concluzia poemului.

Cf. și: *cînt* (vb. 1 sg.) — *cîntecul* (79); *aur* — *aurit* — *aurul* (104—105); *bătrîn* (adj.) — *bătrînul* (176) etc.

O mențiune putem face pentru repetiția prin termeni sinonimi. [1] Exemple:

1. Tinerețea *s-a dus, a trecut...*
(*Nu știu cum s-a făcut*, 31.)

2. Spațiile erau din nou *uscate, goale...*
(*Ploaia*, 143.)

3. Eu sînt *un gînd, o părere, o neființă...*
(*Zîna*, 160.)

În exemplele de mai sus, sinonimele insistă asupra unor imagini. Uneori, însă, introduc și elemente noi, prin succesiunea sinonimelor realizîndu-se o anumită gradație, ca în cazul: *uscate, goale* — unde epitetul *gol* este un termen mai intens, mai total decît *uscat*. De asemenea, în secvența *gînd, părere, neființă* — sînt trei trepte de percepție a vagului, a irealului. Cf. și: *falnice* — *mîndre* (71—72), *coroniță* — *cunună* (121).

[1] (Exp.) *Repetiții semantice*, Cf. Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, 1944, p. 256.

În poeziile Magdei Isanos întîlnim și un alt tip de repetiție : expunerea unui motiv, urmată de expunerea unui al doilea motiv etc. — și reluarea lor pe rînd sau reluarea lor grupat — ceea ce am numit o adiționare de motive. Exemple :

1. str. I : *Doamne, n-am isprăvit*
cîntecul pe care mi l-ai șoptit.

str. II : *Nu pot pleca* [...]
Despre toate-am început o cîntare
de laudă și mirare.

str. IV : *Doamne, nu pot pleca. N-am terminat.*
Deschide colivia, fă să zboare
cîntecele mele nerăbdătoare.

(*Doamne, n-am isprăvit*, 189—190.)

Ideile pe care este construit poemul sînt :

a — poeta nu și-a terminat cîntecul, mesajul pe care-l avea de rostit ;

b — [de aceea] ea nu poate pleca, nu renunță la viață, la cîntarea începută.

Ultima strofă grupează motivele *a* + *b* într-o nouă sinteză, sugerînd raportul lor cauzal, și indică mai acut drama artistului în luptă cu moartea, încercînd s-o amîne prin continuitatea impetuoasă a creației sale, care se cere realizată.

Prin flexionarea substantivului la plural, — *cîntecul* — *cîntecele* — se realizează și o amplificare a motivului.

2. O repetiție care include, de asemenea, mai multe motive există în poemul *Munții lumii, pe inima mea* (115—117). Aici motivele sînt :

a — *plug roșu*, care ară în lume, desființînd hotarele ;

b — *munții lumii* pe care urcă *trîmbițașii glorioși (c)* cu *trîmbițele* ;

d — poeta *cîntă* și *cheamă* omenirea care va trăi acest moment al înfrățirii generale.

Aceste motive sînt expuse astfel :

str. I : Un *plug roșu* umblă și ară... (*a*)
Pe munții lumii urcă *glorioșii*, / *trîmbițașii*... (*b*+*c*)

str. III : *Pe munții lumii, trîmbițele sună*, / răsună... (*b*+*c*)

str. IV : *Plugul roşu* vine să are... (*a*)

str. V : *Pe munţii lumii / trîmbiţele* sună mai tare... (*b*+*c*)

str. VI : Am trecut desculţă, *cîntîndu-vă,*
Din cinci continente *chemîndu-vă*... (*d*)

str. VII : Din *munţii lumii / strigîndu-vă*... (*b*+*d*)

str. VIII : *Cîntecul meu* fie-vă leagăn... (*d*)

str. IX(ult.): Eu pentru voi *am purtat munţii lumii* / pe inima mea... (*b* + *d*)

Construcţia este, deci :

I	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
a+*b*+*c*;	*b*+*c*;	*a*;	*b*+*c*;	*d*+*d*;	*b*+*d*;	*d*;	*b*+*d* [1]

Cele cîteva motive îmbinate în acelaşi poem aduc laolaltă imagini care redau preocupări majore în opera Magdei Isanos : *plugul roşu* — ca instrument al transformării lumii, *munţii lumii* — ca simbol al înălţimilor spre care aspiră oamenii şi *cîntecul*, chemarea poetului, care este mesajul vremii sale. Motivele se împletesc, se întrepătrund, arătînd idealul poetului : o lume „din cinci continente", unită, în „zorii noi".

Cf. pentru acelaşi procedeu, poemele : *Mama* (97—99), *Testament pentru fata mea* (120—122) etc.

III. Dacă la nivelul poemelor repetiţia are un rol însemnat —aşa cum am văzut mai sus—, ciclurile de poeme sînt şi ele structurate pe baza unor elemente care revin.

Desigur, nu vom putea epuiza întreaga poezie a Magdei Isanos prin enumerarea tuturor temelor, dar putem desprinde motivele principale care stau la baza celor trei cicluri de poezii. [2]

[1] Pentru simplificare, am grupat : *trîmbiţaşii* (c_1) cu *trîmbiţele* (c_2) şi : *cîntînd* (d_1) cu *chemînd* şi *strigînd* (d_2), iar în ultima strofă, cu metafora *am purtat* (= „a ridica", deci, echivalent cu *d*). Analizînd, am obţine : $c = c_1 + c_2$; $d = d_1 + d_2$.

[2] Cercetarea noastră are în vedere numai unele aspecte ale poeziei Magdei Isanos. (Pentru alte date cf. Pompiliu Constantinescu, *Magda Isanos, « Poezii »*, în *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., f.a., pp. 299—302; Veronica Porumbacu, *lucr. cit.*, pp. 5—23; Const. Ciopraga, *Magda Isanos*, în *Iaşul literar*, nr. 1, 1956, pp. 88—92; Marin Bucur, *lucr. cit.*) În exemplele pe care le dăm, urmărim reflectarea temelor abordate, specifice fiecărui ciclu de poezii, în cuvintele-temă din ciclurile respective.

Astfel, în ciclul *Poezii* — în care se îmbină dragostea de viață cu presimțirea morții apropiate — conceptele dominante reprezentate prin cuvinte-temă [1] (în cazul de față), sînt *viață* (*a*) — *moarte* (*b*). Prezența unuia dintre ele presupune și prezența — în antiteză — a celuilalt.

Exemple:

1. Pomii, ale căror umbre nu se născuseră,
cîntau un imn pentru *viață* [...]
Și-un curcubeu pe deasupra tulpinelor strimte
cade vestind: *nu moarte*, desigur, *nu moarte*,
pomilor tineri în dimineața de marte...

(*Pomii cei tineri*, 27—28.)

2. Și *nu* pot crede c-am *să mor* în curînd;
viața mea sună înalt, fără-ntristare. [...]
Sîngele meu sună atunci ridicînd
o dulce-auroră-n obrajii de ceară:
o, *nu*-i adevărat c-am *să mor* în curînd...

(*În diminețile clare*, 35—36.)

3. *Viață*, nu mă părăsi în răsăritul acesta,
privește fruntea mea de pe-acum aurie...
Tu nu mi-ai spus despre toamna frunzelor roșii,
tu *nu* mi-ai spus despre *moartea* copiilor...

(*Viață, nu mă părăsi*, 37—38.)

4. Mă părăsești, *viață*...
Lumina fuge. Unde-s minunile?
Nu pot *muri* ca sălbăticiunile,
în resemnare și pace.

(*Poemul femeii care iubea primăvara*, 54—59.)

În îmbinarea celor doi termeni, viața este afirmată, iar moartea, deși temută, este respinsă, negată; conceptul este, deci, de tipul *a* și non-*b*.

[1] Pentru accepția termenului, cf.: „Chaque mot important interesse moins par lui même en tant que thème particulier, que dans ses rapports avec d'autres mots, en tant que participant à telle ou telle constellation psychique, et plus particulièrement avec le thème central... Il est générateur, c'est à dire il va donner sens à tout ce qui se presentera autour de lui." (Guy Michaud, *L'oeuvre et ses techniques*, Paris, 1957, p. 41.)

În ciclul *Cîntarea munților* — , care a fost caracterizat ca operă a „unui combatant" [1] și ca o încercare de „ascensiune ultimă" [2] — apar două motive principale : motivul *oamenilor* (*a*) pe care poeta îi descoperă ca *frați* (*a'*) și motivul *munților* (*b*) — simbol al intensității înfrățirii și a înălțimilor spre care năzuiesc oamenii. Exemple :

1. Iartă-mă pentru urile strămoșești.
Vrei peste sînge-n casă să pășești,
să-mpărțim prînzul sărac,
să vorbim despre noul veac
al dragostei dintre *oameni?*
Fratele meu, ce bine te-asameni
cu mine.
(*Iartă-mă, frate*, 81–88.)

2. Mă gîndesc la *oamenii* risipiți
pe-ntinsul pămîntului. [...]
Sînt *frații* mei. Și-mi pare că le-aud
inimile, bătînd în inima mea...
(*Mă gîndesc la oameni risipiți*, 100–101.)

3. Ce-ar fi și tu să te-nalți
cu mine peste *munții* înalți.
(*Zăriți veșnicul munte?*, 67.)

4. Mărire vouă, *munți*!
Laudă,
mînilor [3] care vă caută luminoasele frunți!
(*Peste cîmpiile viitoare*, 71)

5. *Oameni* de toate rasele,
părăsiți-vă legile goale și casele. [...]
Eu pentru voi am purtat *munții* lumii
pe inima mea.
(*Munții lumii, pe inima mea*, 116–117.)

În îmbinarea dintre termeni se produce o echivalare a oamenilor cu frații (frați între ei și frați ai poetei) și o încadrare a lor în măreția munților.

[1] V. Porumbacu, *lucr. cit.*, p. 13.
[2] C. Ciopraga, *lucr. cit.*, p. 89.
[3] Bineînțeles, *mînile* sînt ale *oamenilor* care caută înălțimile munților.

Ciclul *Țara luminii* a fost asemănat unui „marș triumfal"[1] Aici raportul dintre viață și moarte revine prin simbolurile :

a) lumina, cîteodată cu un termen pe care îl include—*soarele*;

b) și *întunericul* care este introdus complementar, cu efecte de contrast. Exemple:

1. Moartea-ncepea în fructele prea coapte.
În frunze se făcuse-aproape *noapte*[2],
în gutui îngheța *lumina* de zi.

(*Toamna*, 158.)

2. Da. E *lumina* vieții ce ni se ia.

(*Lumina asta*, 162.)

3. Veșnicia va cădea peste mine
ca un bloc de *întunecime*.

(*Cel puțin legănați-vă, ramuri...*, 196.)

4. Apoi nu știu cum *s-a-ntunecat*,
din fundul cerului pînă lîngă pat.
Duhuri fără pace, văpăi
jucau peste tot în odăi,
hohoteau, s-ascundeau în oglinzi.
Atunci te rugam s-aprinzi
și pentru mine-o stea, o *lumină*.

(*La-nceput, prin ferestre deschise...*, 185.)

5. Întîlnindu-se cu puterea din *soare*,
sevele se făceau cînd frunză, cînd floare.

(*Anotimpuri*, 167.)

Între cei doi termeni principali : lumină (*a*) (incluzînd și soarele—*a'*), și întuneric, lumina este element regent, determinant.

În afară de opoziția termenilor expliciți, care reiese din exemplele de mai sus, această opoziție se manifestă și prin crearea unor cîmpuri semantice contrastante ale termenilor respectivi.

[1] C. Ciopraga, *lucr. cit.*, p. 89.

[2] Aici *noaptea*, ca simbol al întunericului, face contrast nu numai cu ziua, ci, specificat, cu *lumina de zi*.

Astfel, la termenii care caracterizează fiecare ciclu, putem adăuga frecvența diferitelor cuvinte din sferele respective. Nu insistăm însă asupra acestui lucru, căci inventarierea lor presupune o cercetare statistică prealabilă și aparte.[1] Dăm numai cîteva exemple în acest sens, care, evident, nu constituie rezultate definitive și care provin din simple observații de lectură :

Pentru ciclul *Poezii*, în care conceptele centrale sînt *viață* și *moarte* : În jurul primului concept se reunesc termenii : *floare* (54, 55) și *flori* (28, 49), *florile* (39,54, 56, 58), *florilor* (57), *înflori — să-nflorim* (37), *înflorea* (45), *au înflorit* (32), *fruct — fructe* (28,37), *fructele* (32) ; *copt — coapte* (56) și *s-au copt* (32) ; *cîntecul* (29, 30, 56) și *cîntecele* (58), *cînta — cîntă* (56), *cîntau* (27), *va cînta* (29). Conceptul *moarte* e sugerat și de termenii : *umbra* (55) și *umbre* (27), *umbrele* (56) ; *noapte* (55) și *nopțile* (32), *noaptea* (33) ; *cimitir* (38), *cimitirului* (50) ; *veșnicia* (51) etc.

Pentru ciclul *Cîntarea munților*, în care apar motivele principale *oameni* și *munți* : În jurul primului concept se reunesc termenii : *popor* (124) și *popoare* (63, 94), *popoarele* (72) ; *norod — norodul* (125, 132, 134) ; *mulțimi* (64, 124) ; *lume* (61, 65, 111) și *lumea* (111, 114), *lumi* (117), *lumii* (110, 115, 116, 117, 137). Al doilea concept e sugerat și de termenii : *deal — dealuri* (66) ; *înalt* (67) și *înalți* (68) ; *sus* (67, 77, 78, 79, 93) și *mult mai sus* (78) ; *vîrf — vîrfuri* (94), *vîrfurile* (69) ; *stîncă* (92) ; *culmi* (92) și *culmile* (93) etc.

Pentru ciclul *Țara luminii*, în care conceptele centrale sînt *lumină* și *întuneric* : În jurul primului concept se reunesc termenii : *flacără* (213) ; *văpăi* (142) ; *fulger* (192) și *fulgeru*[l] (153), *fulgere* (164, 165) ; *foc — focul* (156), *de foc* (207) ; *stea* (170, 171, 187) și *stele* (165, 187, 188, 213), *stelele* (180, 200, 206) ; *lună — luna* (170, 173, 188), *de lună* (178) ; *rază* (178) și *raze* (159) ; *curcubeu* (164, 211) și *curcubeie* (209) ; *de aur* (146, 147, 183, 214) ; *aurite* (151) — și pentru al doilea concept, termenii : *ceață* (171) și *cețuri* (142), *cețiii* (207, 211), de ceață (209), *cețosul* (147) ; *fum* (178) și *fumul* (212, 213), *de fum* (197), *fumurie* (169) ; *amurg* (173, 209), *amurgește* (213) ; *umbroase* (178) etc.

[1] Cf. — pentru principiile de metodă care s-ar impune într-o astfel de cercetare — P. Guiraud, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, 1960.

Din cele expuse mai sus, putem trage cîteva concluzii asupra organizării poemelor Magdei Isanos și asupra rolului pe care repetiția îl are în această organizare.

Procedeul apare frecvent și în formule variate în poemele din toate ciclurile — și chiar în cadrul aceluiași poem întîlnim cumulate diverse tipuri de repetiție (cf. *Pomii cei tineri*, 27; *În diminețile clare*, 35; *Veac mare, veac larg*, 102; *Testament pentru fata mea*, 120; *Ploaia*, 141; *Nu vă scuturați, florilor*, 144 etc.).

Prin varietatea tipurilor de repetiție (în a căror alcătuire intră cuvinte, sintagme, fraze), se face fixarea elementelor esențiale și se evită monotonia.

Poemele, ca și ciclurile de poeme, sînt structurate pe baza elementelor repetate. În marea majoritate a cazurilor, termenii respectivi reiau titlul. (Cf. *Pomii cei tineri*, 37; *Cineva cînta*, 29; *Nu știu cum s-a făcut*, 31; *Zăriți veșnicul munte?*, 66; *Peste cîmpiile viitoare*, 71; *Aceste mîni*, 77; *Cînt*, 79; *Nu pot înțelege de ce*, 83; *Veac mare, veac larg*, 102; *Sîngele*, 107; *Ei sînt săracii*, 114; *Munții lumii, pe inima mea*, 115; *Dumnezeu*, 151; *Duhurile pămîntului*, 177; *Frumoase-s cîmpiile vieții*, 183; *Doamne, n-am isprăvit*, 189; *Zîne de rouă*, 204 etc.)

La nivelul ciclurilor de poezii, faptul are loc — cum am văzut mai sus — pentru *munții*, în *Cîntarea munților*, și *lumina* în *Țara luminii*.

Muzicalitatea poemelor este realizată nu numai prin sonoritate, ci și prin efectele de incantație care provin din *repetiția* unor termeni poetici și este amplu orchestrată prin *reluarea* ideilor, ca adevărate teme ale unor compoziții muzicale.

La Magda Isanos, repetiția nu înseamnă numai insistență, a este gradație, prin întrebare-răspuns, prin afirmație-negație, prin afirmație-accentuarea afirmației.

Trebuie să relevăm mai ales valoarea artistică a tipului de repetiție care *încadrează* poemele, în care termenul expus în introducere revine în final, de obicei cu un plus de intensitate, sub forma *a... a'* (procedeu utilizat mai ales în ultimul ciclu de poeme).

În poeziile Magdei Isanos, termenii repetați ocupă locuri-cheie, de aceea ei nu apar numai în cadrul unor mici unități poe-

tice (versuri sau chiar strofe), ci se distribuie în construcția întregului poem sau ciclu de poeme. Desigur, vom face o deosebire între repetarea unui termen în același vers — tehnică prin care se subliniază termenii cei mai importanți — și repetarea termenului la nivelul unui poem sau ciclu de poeme, care notează ideile centrale.

Într-un timbru specific, care contribuie la crearea atmosferei caracteristice poemelor Magdei Isanos, repetiția este mijlocul prin care se face fixarea mesajului poetic. Ea este un procedeu de bază în sistemul expresiv al stilului poetei.

CONSTANTIN ERETESCU

ELEMENTE POETICE ÎN „CARTEA OLTULUI" DE GEO BOGZA

În literatura română modernă, Geo Bogza și-a cîștigat un prestigiu recunoscut. Scriitorul s-a conturat de timpuriu ca o personalitate deosebit de puternică. Atras mai cu seamă de reportajul literar, el realizează opere care prin valoare îl situează pe un loc de frunte între scriitorii care au abordat acest gen. Fără să fie lipsită de o evoluție sinuoasă în faza inițială a creației, cînd autorul este aproape în exclusivitate adept al curentelor moderniste, opera bogziană s-a încadrat repede în sfera umanismului militant, promovînd ideea progresului pe plan uman și social.

Critica literară, preocupată să descifreze descriptiv-sociologic [1] opera lui, a dat puține cercetări privind mijloacele stilistice cele mai caracteristice ale scriitorului. Studiul de bază consacrat autorului rămîne cel al lui T. Vianu [2]. Cercetătorul insista îndeosebi asupra ideii grandiosului pe care o considera trăsătură hotărîtoare a creației lui Bogza.

Lucrarea de față își propune să evidențieze cîteva elemente poetice ale *Cărții Oltului*[3], fără ca prin aceasta să epuizeze problema.[4]

1 Fără să indicăm o bibliografie completă a lucrărilor referitoare la opera lui Geo Bogza, citățm pe cele mai reprezentative : I. Vitner, *Cuvînt înainte* la vol. : Geo Bogza, *Anii împotrivirii*, Ed. Tin., 1953, pp. 5—16 ; I. Vlad : *Geo Bogza* în *Steaua*, 1954, nr. 9 și urm. ; B. Elvin, *Geo Bogza—studiu critic*, E.S.P.L.A., 1955, 183 p. ; Cornelia Ștefănescu, *Note despre creația lui Geo Bogza*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an. IX, 1960, nr. 2.

2 *Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza*, publicat în *Limba română*, 1954, an III, nr. 2, martie-aprilie și republicat în vol. : *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955, pp. 115—129 ; elemente de analiză stilistică conțin și studiile lui Paul Georgescu : *Senzaționalele aventuri ale banalului*, în vol. *Încercări critice*, II, E.S.P.L.A., pp. 207—220 și Cornel Regman, *Geo Bogza, Viața romînească*, 1960, nr. 3.

3 Folosim ediția *Scrieri în proză* de Geo Bogza, vol. III, E.S.P.L.A., 1958, 397 p.

4 Cercetarea poetică a *Cărții Oltului* nu acționează în sensul convertirii textului analizat într-o operă interpretabilă ca poezie. Considerăm utilă extinderea cîmpului de cercetare al poeticii și asupra prozei, și acest lucru intenționăm să-l facem în lucrarea de față cu tehnica lingvistică pe care poetica ne-o pune la dispoziție. În cazul *Cărții Oltului* această extindere este facilitată și chiar sugerată de contactele puternice și constante ale operei cu poezia.

În *Cartea Oltului* liricul reprezintă o categorie fundamentală, către care converg o serie de elemente astfel identice funcțional. Este vorba în primul rînd de mijloacele formale specifice lirismului în poezie, cum ar fi folosirea amplă a adjectivului, simetria prin repetiție, frecvența și adîncimea imaginilor tinzînd să devină simboluri. În al doilea rînd, intervin, însă, în proza lui Bogza abateri sau modificări cantitative în utilizarea unor procedee specifice genului epic. Dozarea diferită atrage în sfera dominantă a liricului procedee epice.

Între diferitele forme de manifestare lingvistică ale lirismului, citate mai sus, nu există altă legătură decît aceea a echivalenței lor stilistice momentane. Cu alte cuvinte, nu intenționăm ca, prin alăturarea în cadrul lucrării a repetiției cu modalitățile în care se realizează dialogul, să stabilim între cele două fenomene altă relație decît aceea de similitudine funcțională.

Lucrarea începe cu analiza cîtorva aspecte sub care apare repetiția, întrucît considerăm de la bun început că preocuparea pentru o regularizare atît de perfectă a textului prin aceasta (după cum va rezulta din cele ce urmează) indică o orientare sensibilă către modelul liric de structurare formală a mesajului.

Stilul adjectival va fi urmărit în partea a II-a a lucrării în cadrul unei alte sfere, aceea a intensificării calității și a structurării cantitative a lexicului.

Spre deosebire de prima parte a lucrării, consacrată îndeosebi manifestării concrete în *Cartea Oltului* a unor elemente stilistice generale — cum ar fi repetiția, dialogul etc. —, partea a doua a lucrării deplasează centrul de interes la fapte propriu-zis lingvistice, cum ar fi structura cantitativă și calitativă a vocabularului.

Studiul imaginii artistice, deosebit de complex, nu a fost abordat în cercetarea întreprinsă care și-a propus numai reperarea direcțiilor principale în configurația stilistică a operei lui Bogza.

În volumul analizat am întîlnit trei forme de *repetiție*:

— repetiția propriu-zisă,
— tranziția,
— suita ternară.

Ultimele două categorii sînt importante nu numai pentru reliefarea stilistică a elementului repetat față de context, ci și pentru înțelegerea unor aspecte ale compoziției *Cărții Oltului*. Ele permit degajarea unor scheme de construcție.

Repetiția propriu-zisă. Repetiția unui element. a) *Cuvînt.* Un anumit cuvînt, de obicei cuvîntul-cheie [1], este reluat pe întinderea unui pasaj care nu depășește limitele unui capitol. Situîndu-l în poziții topice variate, scriitorul urmărește evitarea schemei. Uneori repetarea se face prin derivate : [Oltul] „Mereu întreabă ; întrebări repezi și scurte, care vor răspunsul numaidecît. [...] Cîteodată, întreabă tare, deznădăjduit. Neîntreruptă, multiplă, plină de nuanțe, vocea Oltului întreabă mereu, în fiecare clipă, în noaptea imensă pe care o străbate. S-ar părea că nici o minte omenească n-ar putea pune mai multe și mai ciudate întrebări, într-o noapte asemănătoare. [...] Oltul întreabă mai întîi pietrele. [...] În felul acesta și mult mai naiv chiar, întreabă Oltul, în timp ce se rostogolește la vale." Etc. (pp. 124—125)

În exemplul dat, cuvintele *întrebare — răspuns* accentuează repetiția prin opoziție.

b) *Formă gramaticală.* În cunoscutul pasaj al ascensiunii voșlobenarilor pe Hășmașul-Mare, aspectul durativ al acțiunii este marcat prin apariția frecventă a verbului la imperfect, detașîndu-se net verbul-cheie *a urca* : *urcau — erau — înotau — nu se opreau — urcau — urcau — urcau — formau — păreau — urcau — nu se opreau — cățărau — suiau — gîfîiau — mergeau — se sileau — urcau — făceau — erau — pîlpîiau — dădeau — urcau* — etc. (pp. 25—27). Aspectul continuu al acțiunii e scos în relief și prin alăturarea *urcau — nu se opreau.* Utilizarea unui singur verb la imperfect *(a urca)* ar fi estompat intenția artistică, întrucît există o limită, din punct de vedere stilistic, a posibilității frecvenței unui cuvînt pe o întindere de text dat. Observăm, totodată, repetiția dezinenței-*au* (toate verbele citate sînt la imperfect, persoana a III-a plural creînd impresia de vaier).

Repetiția unei sintagme. Se realizează pe întinderea unui capitol și unifică pasajul în care intervine. Prezentînd circuitul apei în natură, Bogza enumeră posibilitățile reluării

[1] Prin *cuvînt-cheie* se înțelege în statistica lingvistică cuvîntul a cărui frecvență în textul cercetat depășește media normală a utilizării lui în limbă.

ciclului natural și încheie fiecare exemplu cu o sintagmă care întregește episodul.

1. „După ce va trăi acolo, în cer, o fantastică aventură, va reveni pe pămînt. Și va fi Olt." (p. 38)

2. „... ei au pornit spre cer, pentru a trăi acolo o fantastică aventură." (p. 38)

3. „... un strop de apă a pornit spre înălțimea cerului, urmînd să trăiască acolo o fantastică aventură." (p. 39)

4. „După ce vor trăi în nemărginitul azur o fantastică aventură, vor reveni pe pămînt. Și vor fi Olt." (p. 39)

Se vede că repetiția ultimă reia formula deplină, așa cum a fost enunțată inițial, și încheie pasajul. Reluarea ei incompletă în cazurile 2, 3, marchează un aspect al problemei, și nu epuizarea ei.

Repetiția unei sintagme poate avea ca scop și introducerea unui episod care dobîndește valori simbolice. Întrebările multiple pe care le pune Oltul sînt precedate de o formulă repetată : „Pentru că apele știu și pot să filozofeze" (p. 124) și : „Apele știu și pot să filozofeze" (p. 124).

Tranziția. Un tip deosebit de repetiție este aceea care realizează legătura dintre capitolele sau părțile volumului. Ea urmărește să asigure continuitatea pe o întindere mai mare și să stabilească etapa parcursă de Olt în drumul său. O vom numi *tranziție*[1].

Construcția *Cărții Oltului* pe părți (cele șapte trepte), capitole și, în cadrul acestora, pe subcapitole cu o accentuată autonomie, va presupune existența tranziției la toate nivelele.

Continuitatea între subcapitole, capitole și părți este asigurată adeseori prin enunțarea distanțelor străbătute de Olt, personajul central :

„Acum, Oltul este un rîu lung de cincisprezece kilometri." (*Partea II-a*, Cap. VIII, p. 107.)

„Cînd Oltul e un rîu lung de cincisprezece kilometri, asupra apelor lui munții deschid o gură coclită de balaur bătrîn și obosit : mina de aramă de la Bălan." (*Partea II-a*, Cap. IX, p. 108.)

„Acum, Oltul e un rîu lung de două sute de kilometri." (*Partea III-a*, Cap. XIX, p. 222.)

[1] Termenul a fost folosit de Leo Spitzer, *L'arte della «transizione» in La Fontaine (Critica stilistica e storia del linguaggio)*, Bari, 1954, pp. 161—226.

„Cînd Oltul e un rîu lung de două sute de kilometri, apele lui, acum largi și adînci, ajung într-o cîmpie liniștită — mai liniștită încă, așa cum coline ușor tălăzuite o înconjoară în depărtare." (*Partea IV-a*, Cap. XX, p. 225.)

Tranziția implică de fiecare dată un plus de informație : în primul caz, despre mina de aramă de la Bălan, în al doilea, despre viitoarea înfruntare a munților.

Continuitatea este realizată nu numai pe această cale, ci și prin îmbogățirea primei fraze în capitolul următor cu noi elemente. Un asemenea caz îl reprezintă lărgirea sferei unui termen, considerat esențial. De exemplu :

„Peste toată valea, cîntecul Oltului răsună ca o trîmbiță în care ar vibra arama smulsă, din măruntaiele muntelui, de patru generații de mineri." (Cap. IX, p. 115.)

„De pe culmile Hășmașului Mare și pînă în cîmpiile îndepărtate, de dincolo de munți, unde i se sfîrșește viața, drumul Oltului prin lume e un cîntec neîntrerupt, un lung poem simfonic, căruia mereu i se adaugă noi melodii și teme, reluate de tot mai multe și desăvîrșite instrumente, încît ecoul lor crește, se amplifică și se revarsă peste maluri ca întreg șuvoiul mereu sporit al apelor sale." (Cap. X, p. 116.)

Gradarea *trîmbiță* / *instrumente* realizează tranziția, în exemplul dat, prin lărgirea de sferă de la specie la gen.

Suita ternară[1]. Repetiției propriu-zise și tranziției li se adaugă succesiunea regulată și frecventă a unui număr de trei sintagme (construcții) simetrice. La schema ternară participă nu numai adjectivele, ci și verbul, substantivul, adverbul. Cele 242 suite identificate se pot reduce la două tipuri (cel de al doilea cu trei variante). Notăm prin *A* un element al suitei, prin *a* un component al lui *A*, prin + elementul de legătură (conjuncție) iar pentru virgulă nu folosim un semn distinct. Obținem :

1. A, A, A „Un trunchi lichid, mereu țîșnind la vale, *nepotolit, frenetic, dezlănțuit*" [Oltul] (p. 89).

2. A + A + A „A-l însoți în această aventură pînă la capăt, în timp ce în lungul lui se vor ivi *sate și orașe și sute de mii de oameni*" (p. 80).

[1] Termen folosit de Paul Franklin Baum, *...the other Harmony of Prose... On Essey in English Prose Rhytm*, Duke Univ. Press, 1952, p. 108.

Variante:

Aa, Aa, Aa, a + a „O vibrație gravă urcă din adîncimea fiecărui lucru și între ele un nou echilibru se instaurează: după o zi de lipsă, *bărbatul femeii, tatăl copiilor, stăpînul casei, al ogrăzii și al cîinelui*, s-a întors" (p. 109).

A, A + A „În sfîrșit, în depărtare răsună o piatră a drumului izbită de un bocanc, și cîinele latră *scurt, prietenește și supus*" (p. 109).

(a + a), (a + a) + (a + a) „Tot astfel la el și mersul pe cer: *liniștit și solemn, precipitat și fantastic sau haotic și plin de panică*" (p. 49).

Lectorul observă schema datorită frecvenței mari și o regăsește de nenumărate ori în decursul volumului. Făcînd abstracție de structura internă a membrilor succesiunii, putem afirma că însăși succesiunea constituie o formă de manifestare a repetiției în text. Consecințele ritmice pe care le provoacă prezența sau absența conjuncției ne-au determinat să delimităm în exemplificare cazurile în care coordonarea se realizează prin juxtapunere, de cele în care aceasta se realizează cu ajutorul elementului conjuncțional.

Analiza celor trei forme de repetiție devine completă numai dacă avem în vedere că funcția lor estetică depășește simpla reliefare și contribuie pe plan formal la structurarea unor poeme în proză cu existență autonomă în *Cartea Oltului*. Exemplele date sînt evocatoare și în acest sens.

Atragerea în sfera liricului a categoriilor epice este evidențiată de modul de tratare a personajelor și dialogului.

I. Existența personajelor și introducerea lor într-o acțiune este o condiție a genului epic. *Cartea Oltului* nu utilizează însă personaje în înțelesul obișnuit al cuvîntului. Episoadele narative sînt populate cu apariții umane, pe care autorul nu le caracterizează și la care se referă sporadic. Are loc o detașare de elementul concret, o ridicare de la sfera individualului la cea a generalului, specifică poeziei. Personajul rămîne o siluetă pe care cadrul natural, care constituie obiectivul central al autorului, o estompează. De altfel, și denumirile pe care le primesc diferitele personaje sînt generice (*țăranii din sate, păstorii, oamenii, fetele* etc.). Individual, omul nu are pondere artistică, el impresionează prin colectivi-

tate și în felul acesta se și explică lipsa aproape totală a personajelor în accepția curentă. Au fost identificate în volum 5 nume de oameni : *Wagner*, pp. 94, 94, 97 ; *Maria lui Ion Fieruț*, pp. 323, 324, 324, 330 (Maria, p. 334) ; *Ion*, p. 324 ; *Wermescher*, p. 333 ; *Gheorghe Leciu*, p. 334. *Wagner*, *Wermescher*, *Gheorghe Leciu* nu sînt niciodată introduși într-un pasaj narativ în care să joace un rol oarecare. Scriitorul îi numește în legătură cu istoria Oltului ori a ținutului prin care acesta trece și îi citează într-un mod perfect similar cu modul în care citează în alte contexte nume ilustre din istoria universală. Fiecare este un erou legendar la scară redusă. Acesta este motivul pentru care personajul colectiv a fost individualizat nominal.

Singurul nume care se apropie de accepția comună a personajului, deși cu rezerve și legat de cele spuse mai sus, este *Maria lui Ion Fieruț*. Denumirea apare după desfășurarea unui dialog [1] neobișnuit. Construcția lui vădit artificială riscă să lipsească de trăsătura autenticității întreg episodul. De aceea, autorul introduce o precizare prin denumirea amplă a interlocutoarei : *Maria lui Ion Fieruț*.

În sfîrșit, *Ion*, omul care moare de foame, este un reprezentant tipic pentru întreaga populație de pe versantul sudic al Carpaților. Incluzîndu-l într-un capitol cu titlul *Cît de mare poate fi sărăcia*, autorul creează asocierea *Ion — sărăcie*, în care primul termen — Ion — nu constituie în mod întîmplător unul dintre cele mai răspîndite nume românești.

Maria lui Ion Fieruț și *Ion* se apropie de primele trei nume analizate prin hiperbolizarea unei trăsături dominante sau unice (în cazul discutat, mizeria). Acest concept este sugerat și de sărăcia stilizată a dialogului.

[1] — „De ce ai ochii roșii, mătușă?
— De plîns, maică.
— De ce ai plîns, mătușă?
— De foame, maică.
— Bărbat n-ai, mătușă?
— A murit, maică.
— De ce a murit, mătușă?
— De foame, maică."

(*Op. cit.*, p. 323.)

În contrast cu oamenii, Oltul întrunește cerințele personajului. Prin substituire metaforică, autorul îi conferă o evoluție umană. Pe măsură ce înaintează în spațiu, Oltul parcurge, de fapt, prin personificare, toate etapele unei existențe omenești.

II. Dialogul în opera lui Bogza se decantează de orice element concret, dobîndind o valoare generalizatoare.

1. Redus la minimum din punct de vedere cantitativ (4 dialoguri în volum), el realizează intensificarea unei impresii[1] transmise anterior. Schimbul de replici este bazat pe simetrie (economie în utilizarea procedeelor de construcție). Astfel, dialogul dintre ape și pietre (p. 126) ia următorul aspect :

„Veniți cu noi! — Rămîneți cu noi! — Veniți cu noi, să vedeți una după alta toate frumusețile lumii. — Rămîneți cu noi, să vă dați seama de frumusețea unică a lumii. — Veniți cu noi! — Rămîneți cu noi!...“

Răspunsul reia permanent, în ce privește construcția, prima replică.

Simetria face ca dialogul purtat cu *Maria lui Ion Fieruț* (v. nota de la p. 401) să fie reductibil la două replici amplificate : „— De ce ai plîns? / — De foame.“ Reluarea alternativă a apelativelor *mătușă / maică* realizează o comuniune a sentimentelor celor doi interlocutori.

Deosebit este procedeul cumulului de replici paralele. În relatarea unor întîmplări asemănătoare, în care diferiți oameni și-au pierdut viața în Olt, episoadele sînt redate pe rînd de cîțiva membri ai colectivității printr-o singură replică. Ea comunică de fiecare dată momentul decisiv al morții. Prin repetiție, replicile imprimă o structură unitară episodului:

„A mai făcut o dată cu mîna pe deasupra apei și nu s-a mai văzut...

— Era înotător bun, trecea Oltul de cinci ori la rînd...

— Se vede că i s-a pus un cîrcel...

— Barca s-a răsturnat și l-a prins dedesubt...

— L-au scos apele după trei zile...

— I s-a pus un cîrcel...

— A mai făcut o dată cu mîna pe deasupra apei și nu s-a mai văzut...“ (pp. 358—359)

1 v. T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 369.

2. Treapta imediat următoare în procesul de generalizare o constituie eliminarea dialogului. Aceasta se realizează :

a) Prin citarea către autor a replicilor izolate ale vorbitorilor. *„...oamenii din Feldioara rostesc uneori fraze mai mult decît ciudate : — Acesta, spun ei despre vreun amănunt oarecare al vieții lor, e un obicei al nostru pe care îl avem de la daci."* (p. 268—269) ; *„Ei spun :—Mina noastră e veche de o sută de ani"* (p. 110) ; *„Totuși, ori de cîte ori vorbesc de frumusețile țării lor, îngîndurați sau răzvrătiți, adaugă : — Nicăieri munca nu-i mai grea ca aici."* (p. 247)

Interlocutorul existent, dar ignorat, este un străin de comunitatea din care fac parte vorbitorii. Replica fixează atitudinea masei. Prezența pronumelui personal la plural (noi) și a adjectivelor posesive (al nostru, noastră) exprimă lingvistic integrarea în colectivitate.

b) Scriitorul evită vorbirea directă și recurge adeseori la tehnica medierii vorbirii orale prin utilizarea vorbirii indirecte libere : „Oamenii de la munte și oamenii de la șes stau acum față în față, cu viața și cu poveștile lor. E marea confruntare dintotdeauna, din lumea țăranilor. Așadar, acolo porumbul nu apucă să se coacă pînă ce dă zăpada... Așadar, boii sînt mici și osiile căruțelor de lemn... Așadar, pe aici fac toată iarna focul cu coceni. Ei au lemne, cîte vrei, pădurea, ehee... începe chiar în spatele casei. E mare lumea și felurită.

De ce trăiesc unii la munte, de ce trăiesc alții la șes? Cine ar putea ști? Așa s-au pomenit." (p. 357)

În acest caz, impresia de dialog subzistă numai datorită conjuncției coordonatoare concluzive *așadar*, a cărei prezență sau absență creează, printr-o opoziție privativă, distincția între cele două grupuri de vorbitori. Menționăm și prezența interjecției *ehee* ca un element reținut din vorbirea directă.

Privind izolat fiecare procedeu, nu se degajă concluzia transferului de categorii specific epice în sfera liricului, dar ansamblul lor sugerează și impune această idee.

II. Capitolul anterior a fost pus sub semnul polarității liric / epic în analiza *Cărții Oltului*. Ne propunem în continuare cercetarea faptelor care individualizează lirismul bogzian.

Un prim aspect în acest sens îl constituie structura lexicului. Analiza cu ajutorul metodei statistice[1] a 50 de pagini (volumul înglobează 353 pagini pline — 397 în total), reprezentînd 14,16% din întregul volum, s-a făcut pe 3 releveuri luate la întîmplare pp. 13—37 (25 p.); pp. 191—205 (15 p.); pp. 297—306 (10 p.).

Statistica a urmărit inventarierea cuvintelor pline (substantivul, adjectivul, verbul, adverbul și interjecția), eliminînd din observație celelalte părți de vorbire (unelte gramaticale) lipsite de interes pentru cercetarea întreprinsă. A fost eliminat global numeralul. În cadrul substantivelor au fost considerate cuvinte unice substantivele compuse și cele denumind o noțiune unică: *după-amiază* (pp. 14, 25, 37); *Steaua Polară* (pp. 23, 302); *caiputere* (p. 298); *sfecla de zahăr* (p. 198); *materie plastică* (p. 199); *arc de triumf* (pp. 191); *poem simfonic* (p. 16); *păreri de rău* (p. 14); *drumul de fier* (p. 301) ș.a. Din categoria verbului au fost excluse verbele auxiliare (cu excepția lui *a fi* = *a exista*, *a avea* = *a poseda*). Semiauxiliarele de mod și de aspect au fost numărate împreună cu verbul alături de care apar. Participiile cu valoare adjectivală au fost incluse în categoria adjectivului. Din categoria adverbului au fost eliminate adverbele unelte. Pe parcursul celor 50 de pagini au fost identificate 5518 unități lexicale, repartizate astfel:

Părți de vorbire	N	%
Substantiv	2652	48,06
Verb	1158	20,98
Adjectiv	1109	20,09
Adverb	598	10,83
Interjecție	1	0,01
T o t a l	5518	99,97

[1] V. R.L. Wagner et P. Guiraud, *La méthode statistique en lexicologie*, *Revue de l'Enseignement Supérieur*, 1959 și P. Guiraud, *Bibliographie critique de la statistique linguistique*, Utrecht, 1954, precum și Valeriu Șuteu, *Observații asupra frecvenței cuvintelor în operele unor scriitori români*, S.C.L., Tomul X 1959, nr. 3, pp. 419—445.

Analiza cantitativă a unui text cu o întindere mai mare (în cazul nostru peste 5000 de cuvinte pline) ne permite să desprindem cîteva concluzii care facilitează înțelegerea unor aspecte ale stilului operei literare. Distribuția părților de vorbire în tabelul de mai sus relevă în primul rînd caracterul nominal al stilului *Cărții Oltului*. Această concluzie rezultă în urma comparării modului în care sînt reprezentate în text substantivul (48,06%) și verbul (20,98%). Procentul mic de verbe în raport cu substantivele evidențiază lipsa filonului epic. În general, proza literară, caracterizată prin naturalețe, deci apropiere de limba vorbită, realizează un echilibru între verb și substantiv. Nu este cazul în opera discutată, care sub acest aspect, se aseamănă cu poezia. Procentul de 4,7% de verbe construite cu semiauxiliare de mod și de aspect evidențiază aceeași idee, deoarece asemenea construcții permit și realizează o nuanțare deosebit de fină a acțiunii, neglijată de scriitorii cu opere bazate pe un epic bogat. Formal, aceasta produce dilatarea unităților sintactice, fapt care acordă o nuanță poetică sporită prozei.

De asemeni, așa cum se întîmplă în poezie, numărul adverbelor în *Cartea Oltului* este mic. Din păcate, lipsa unor studii care să prezinte cantitativ lexicul unui scriitor sau al unei opere literare face să nu putem susține afirmația de mai sus cu cifre comparative.

Numărul adjectivelor reprezintă mai puțin de $^1/_2$ din numărul substantivelor. Ținînd seama de faptul că adjectivul apare de foarte multe ori în aglomerări (suite ternare), rezultă că grupul substantiv + adjectiv este destul de rar reprezentat în *Cartea Oltului*.

În sfîrșit, menționăm lipsa interjecției. La N = 5518 cuvinte — text, a revenit o singură interjecție verbală (*iată*, p. 37). Autorul, surprins de fenomenul natural puțin obișnuit, nu-și exteriorizează sentimentele prin mijlocul cunoscut al interjecției. Pentru aceasta recurge la tehnica calificării prin superlativ și a exclamației retorice.

Observațiile făcute nu epuizează posibilitățile oferite de metoda statistică. Lungimea releveurilor nu ne îngăduie însă calcularea concentrației și bogăției cu tot interesul pe care l-ar prezenta concluziile care s-ar putea desprinde dintr-o asemenea cercetare.

Depășind datele statistice și urmărind părțile de vorbire din punct de vedere al repartizării și funcției lor, se poate afirma că stilul *Cărții Oltului* este un stil adjectival. Aceasta explică procedeul stilistic considerat de T. Vianu fundamental pentru înțelegerea creației lui Bogza — intensificarea : „Totul îi apare enorm în sine sau, cel puțin, în raport cu alte lucruri asemănătoare. Ceea ce îl atrage și îl reține este mărimea comparată sau incomparabilă. Orice aspect al lumii este pentru el monumental și sentimentele cu care îl întîmpină sînt vehemente și zguduitoare. Tehnica intensificării, în expresia lucrurilor și sentimentelor, este cea mai caracteristică pentru stilul lui Geo Bogza." [1]

Reacția violentă manifestată de scriitor la contactul cu realitatea își găsește expresia în predilecția pentru adjectivul cu valoare de superlativ. Din cele 1109 adjective inventariate, 216, adică 19,47%, reprezintă forme de superlativ. Le reproducem întrucît autorul nu utilizează decît rareori superlativul gramatical, recurgînd în schimb la o impresionantă varietate de mijloace lexicale :

Nr. crt.	Adjectivul	Pagina	Frecvența
1	acut	17,23, 304	3
2	cel mai acut	303	1
3	african	199, 201, 203	3
4	foarte albi	202	1
5	amarnic	298, 302	2
6	amețitor	24, 28, 204, 305	4
7	aprig	300	1
8	aspru	31 (mai aspru 31)	2
9	avid	26	1
10	cel mai bătrîn	32	1
11	foarte ciudat	191	1
12	consternant	303	1
13	cosmic	21	1
14	cumplit	23, 26, 26, 28, 33	5
15	mult desfigurat	24	1
16	dezlănțuit	301, 306	2

1 T. Vianu, *Stud. cit.*, p. 20.

Nr. crt.	Adjectivul	Pagina	Frecvenţa
17	deznădăjduit	301	1
18	dominator	16	1
19	cel mai dureros	300	1
20	enorm	17, 20, 21, 22, 22, 26, 27, 32, 32, 36, 192, 195 197, 297, 302, 304, 305	17
21	esenţial	199	1
22	exaltat	35	1
23	extraordinar	21, 22	2
24	extrem	205	1
25	fabulos	18	1
26	fantastic	14, 16, 17, 21, 24, 32, 191, 204, 300	9
27	fierbinte	200	1
28	gigantic	20, 305	2
29	grandios	24, 305	2
30	grav	300	1
31	groaznic	29, 35	2
32	imens	30, 299	2
33	impetuos	191, 191, 192	3
34	infernal	301	1
35	foarte înalt	20	1
36	foarte îndrăgostit	192	1
37	înfricoşetor	22, 204	2
38	îngrozitor	205	1
39	foarte lung	199	1
40	mare	13, 13, 15, 15, 16, 17, 19, 22, 22, 23, 24, 25, 31, 32, 36,191, 192, 193, 194, 194, 195, 195, 196, 196, 200, 203, 204, 297, 297, 299, 300, 301, 303, 303, 304, 304, 305, 306, 306, 306 (mai mare 195, 196)	42
41	cel mai mare	17, 301, 305 (mult mai, 24) (foarte, 18)	5
42	masiv	16, 16, 22	3

Nr. crt	Adjectivul	Pagina	Frecvenţa
43	măreţ	23, 306	2
44	monstruos	28	1
45	monumental	13	1
46	năpraznic	17, 192, 298, 300	4
47	năvalnic	306	1
48	nebunesc	297	1
49	neclintit	304	1
50	nesfîrşit	21	1
51	cel mai nou	194	1
52	oceanic	16	1
53	perfect	202	1
54	prodigios	306	1
55	profund	302	1
56	satanic	26	1
57	sălbatic	300, 300 (mai, 305)	3
58	fără seamăn	306	1
59	solemn	300	1
60	spăimîntător	17, 23	2
61	splendid	304	1
62	unul din cele mai sumbre	25	1
63	superb	203	1
64	suprem	36, 200, 202, 302, 305	5
65	cel mai tînăr	27	1
66	mult temerar	192	1
67	teribil	15	1
68	torenţial	16, 192	2
69	tragic	192, 194, 303, 304	4
70	tumult	306	1
71	uluitor	17, 21, 24, 304	4
72	uriaş	16, 16, 17, 20, 22, 23, 24, 31, 33, 36, 37, 194, 299, 300, 301, 302, 303, 306, 306	19
73	vast	17, 22, 32, 36, 194, 196, 200, 204	8
74	vehement	17	1
75	vertiginos	297	1
76	vestit	192, 302	2
77	violent	15, 191, 205	3
		TOTAL FRECVENŢE	216[1]

[1] Toate adjectivele au fost reduse la terminaţia masculinului singular. Au fost incluse în tabel adjectivele ca *african, oceanic, sălbatic,* deoarece în context exprimă calitatea maximă, asemănîndu-se deci prin conţinut cu superlativele. Adjectivul *mare* a fost inclus în tabel ca incluzînd în germene ideea de superlativ.

Calificarea maximă se realizează printr-o mare bogăție de adjective, din care numai cîteva cu o frecvență deosebit de mare : *enorm* (17), *fantastic* (9), *mare* (42), *uriaș* (19), *vast* (8). Celelalte, cu o frecvență care nu depășește 5, aparțin aceleiași sfere a grandiosului, constituind principala sursă a procedeului intensificării la Bogza. Trebuie remarcat faptul că autorul nu utilizează decît în mică măsură superlativul gramatical, lipsit de putere evocatoare (12 adjective la superlativ față de 77 în total). Celelalte sînt superlative lexicale.

Un procedeu apropiat celui discutat mai sus este evidențierea calificării prin antepunerea adjectivului.

O altă cale a calificării maxime este suita ternară de adjective [1]. Enumerarea adjectivelor sugerează prin acumulare superlativul, chiar cînd la suita ternară nu participă nici un adjectiv la superlativ. „Asemeni unor acorduri *simfonice, puternice și îndelungi,* urcînd unul din altul, tot mai sus, spre a se sparge într-o torențială cunună de sunete, în acel loc pămîntul începe să se ridice deodată spre cer..." (p. 16)

Un ultim aspect, deosebit de interesant, al amplificării calității prin adjectiv, este datorat frecvenței formelor de plural ale adjectivelor, amintite și de T. Vianu.

Analiza stilului adjectival ne conduce la concluzia structurii lirice accentuate a operei aflate în discuție.

Impresia de grandios se realizează nu numai prin intermediul adjectivului la superlativ, al adjectivului antepus substantivului, acumulat în suita ternară sau utilizat la plural, ci și prin frecventa folosire a pluralului cîtorva substantive denumind noțiuni-cheie pentru *Cartea Oltului.* Din totalul de 916 substantive aflate la plural, reproducem un număr de 11 substantive, care se detașează net prin numărul mare de apariții.

[1] Ne interesează, în acest caz, nu schema repetitorie cu consecințe în primul rînd ritmice, discutată mai înainte, ci valoarea semantică de superlativ pe care o poate exprima uneori aceasta.

Substantivul	Pagina	Frecvența
ape	14, 15, 15, 15, 18, 18, 18, 18, 19, 19, 23, 24, 29, 191, 193, 193, 193, 193, 194, 194, 195, 195, 198, 199, 203, 204, 204, 205, 298, 304, 305, 305, 305, 305, 305, 306.	36
culmi	14, 16, 16, 17, 18, 21, 23, 23, 25, 28, 31, 33, 35, 35, 36, 36, 37, 297, 304, 305.	20
femei	25, 26, 27, 28, 30, 33, 192, 192, 203, 299.	10
munți	14, 14, 15, 21, 21, 22, 22, 23, 23, 24, 24, 29, 29, 31, 31, 32, 33, 33, 35, 35, 196, 204, 297, 297, 298, 298, 299, 299, 300, 300, 301, 301, 301, 301, 301, 302, 302, 302, 302, 303, 304, 305, 305, 305, 305, 306.	46
oameni	13, 15, 16, 17, 25, 25, 26, 28, 30, 30, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 193, 193, 194, 194, 194, 195, 196, 198, 198, 198, 199, 200, 203, 204, 204, 205, 205, 205, 300, 302.	36
piscuri	17, 22, 23, 24, 27, 28, 32, 34, 36, 301, 305, 306.	12
prăpăstii	17, 19, 23, 24, 28, 29, 31, 32, 32, 34, 35, 35, 305.	13
priviri	16, 16, 19, 21, 23, 24, 24, 25, 26, 29, 30, 192.	12
sălcii	191, 192, 192, 192, 193, 193, 193, 194, 194, 194, 194, 201.	12
stînci	14, 25, 26, 26, 26, 27, 27, 27, 28, 28, 28, 28, 29, 30, 31, 31, 32, 33, 35, 35, 36, 195, 204, 297, 304.	25
ziduri	13, 14, 20, 195, 195, 195, 196, 297, 300, 301, 303, 304.	12

Dintr-o listă mai largă (care cuprinde substantive cu o frecvență mai mare de 5), am extras un număr de cuvinte, care, alături de cele din tabelul dat, se încadrează în cîteva cîmpuri semantice intens reprezentate în *Cartea Oltului*.

Acestea sînt :

OM (V = 4; N = 58): oameni (36), femei (10), bărbați (5), păstori (7);

APĂ (V = 8 ; N = 86): ape (36), sălcii (12), corăbii (6), lanuri (5), maluri (8), valuri (7), văi (7), păduri (5);

MUNTE (V = 11; N = 164): munți (46), culmi (20), prăpăstii (13), piscuri (12), stînci (25), ziduri (12), colțuri (5), cetăți (9), creste (6), înălțimi (8), pereți (8).[1]

Aceste trei cîmpuri semantice formează realitatea elementară aflată la baza operei analizate. Desigur, nu întîmplător cîmpul semantic OM este cel mai slab reprezentat. Accentul cade permanent pe elementul natural, grandios și constant. Această realitate este potențată liric de către scriitor.

Am urmărit stilul poetic al *Cărții Oltului* de Geo Bogza. Elementele poetice dezvoltate în volumele publicate anterior anului 1945 se cristalizează în această operă centrală în creația scriitorului, datorită semnificațiilor profunde pe care le capătă aici simbolurile. Totodată, volumul reunește trăsături care se reiau în scrierile[2] din ultimii ani. Prin aceasta, concluziile desprinse din analiza desfășurată se pot extinde și asupra celorlalte opere, cu rezerva prezenței firești a particularităților proprii fiecărei lucrări.

Trăsătura poetică a stilului este constantă în întreaga creație a scriitorului. Fiecare aspect al realității, cotidian sau nu, este supus transformării în direcția poetizării.

Lirismul este realizat fie prin atragerea în sfera poeziei a unor elemente aparținînd genului epic, fie prin prezența în operă a unor procedee specifice poeziei.

O primă caracteristică este aceea a generalității, realizată prin detașarea autorului de fenomenul concret aflat sub observație. Deopotrivă omul și obiectul sînt evocați prin conturul lor general și încadrați în cîteva sfere noționale de bază : omul, apa, muntele.

Lipsa personajelor, limitarea dialogului sînt, de asemenea, consecințe ale lirismului. Pornind de la detaliu, scriitorul creează simbolul prin amplificări succesive, realizate pe mai multe planuri. Personajul bine individualizat, prezența vorbirii directe ar fi deservit intențiile autorului. Putem spune despre *Cartea Oltului*

V = numărul de cuvinte diferite existente într-un text; N = numărul total de apariții ale cuvîntului într-un text dat.

[2] Avem în vedere lucrările posterioare anului 1945, cuprinse în *Scrieri în proză* de Geo Bogza vol. V, Buc., 1960.

că este o carte a simbolurilor, gravitînd în jurul simbolului *Oltului*, care coincide cu cel al țării și al locuitorilor ei.

Analiza structurii lexicului lui Geo Bogza a reliefat pe plan cantitativ preponderența poetică a elementului nominal, față de cel verbal, iar pe plan calitativ funcția-cheie a adjectivului și, legat de aceasta, procedeul intensificării.

Lirismul ca trăsătură dominantă a prozei lui Geo Bogza nu ar fi suficient individualizat dacă nu am avea în vedere faptul că mijloacele stilistice discutate orientează poetic vocabularul unui scriitor modern, care folosește curent neologismul, termenul tehnic, referința cultă.

Aceasta face din *Cartea Oltului* o sinteză poetică complexă, în care fuzionează într-un tot lirismul romantic și luciditatea cercetătorului sociolog, spontaneitatea și artificiul, elaborată de o sensibilitate receptivă la cele mai neînsemnate manifestări ale vieții. *Cartea Oltului* este un reportaj — *liric* prin vibrația intensă pe autentică poezie care îl străbate.

BIBLIOTECA ACADEMIEI

IRINA BĂDESCU

ZONE STILISTICE ÎN CICLUL „CÎNTICE ȚIGĂNEȘTI" DE M.R. PARASCHIVESCU

Identificarea și delimitarea zonelor stilistice, într-o poezie de inspirație atît de diversă cum este ciclul de *Cîntice țigănești* al lui M. R. Paraschivescu, este o problemă care ține atît de stilistica expresiei, cît și de cea individuală [1]. Nu căutăm, însă, în acest studiu să dăm o metodă de circumscriere a respectivelor zone stilistice. Vom încerca numai, pe baza analizei de text, să studiem efectele diferite ale unui procedeu oarecare în diferitele zone pe care vom căuta, astfel, să le caracterizăm stilistic.

Încă de la o primă lectură am grupat poeziile ciclului amintit [2] în trei categorii, corespunzătoare, în mare, cu trei zone stilistice principale [3]: o primă categorie sînt *cînticele țigănești propriu-zise*, o a doua *cînticele de mahala* — poezie semicultă, în care se vede limpede influența nediferențiată a poeziei citadine și a celei populare. Ambele zone caracterizează în primul rînd un mediu social; în sfîrșit, *cînticele de inspirație*, adică poeziile în care aportul poetului este cel mai mare. Aceste trei zone stilistice nu se circumscriu fiecare cutăreia sau cutăreia dintre poezii — nu am analizat, de asemenea, nici proporția în care ele se amestecă în fiecare dintre textele studiate. Am mers cu analiza pe linia indicată de Bally [4], în ce privește delimitarea faptelor de expresie în limba vorbită, și am căutat să urmărim permanent modul în care poetul preia un procedeu de expresie specific poeziei culte sau celei populare

[1] După Guiraud : *La stylistique*, P.U.F., Paris, 1957, Coll. „Que sais-je?"

[2] M. R. Paraschivescu, *Cîntice țigănești*, ed. 1963, „Biblioteca pentru toți".

[3] Rezultatele analizei au confirmat ulterior împărțirea făcută intuitiv. Evident, este vorba, după cum am mai spus, de trei zone principale; analiza nu se oprește asupra unor aspecte, foarte interesante de altfel, cum ar fi, de exemplu, zona stilistică creată de influența lui Garcìa Lorca, pe de-o parte, a lui Anton Pann, pe de alta. Aici apar probleme deosebite, legate de traducerea și transpunerea anumitor procedee, în cazul influenței lui Lorca, de actualizarea altora — în ce privește influența lui Anton Pann. Aceste probleme ar putea face obiectul unui studiu care să pornească de la punctul de vedere al stilisticii comparative.

[4] Bally, *Traité de stylistique française*, 2-e édition, Heidelberg Univ. Buchhandlung, vol. I.

și-l revalorifică în diverse moduri, obținînd astfel zone stilistice diferite. Prin această revalorificare se realizează ceea ce Bally numește efecte de evocare — „effets d'évocation" [1]. Extinzînd formula lui T. S. Eliot despre contrapunctul dintre metru și ritm, pe care se bazează orice poezie, se poate spune că zonele stilistice se obțin din contrapunctul între fapte de expresie aparținînd poeziei populare, „țigănești" sau de mahala, și modulii proprii creației lui M. R. Paraschivescu. Astfel, conform distincției stabilite de structuralism între proces și sistem, precum și precizării făcute de Jakobson în legătură cu proiectarea, în limbajul poetic, a axei paradigmatice pe cea sintagmatică, am căutat să delimităm în textul poeziilor lui M. R. Paraschivescu urmele paradigmei (ale sistemului) de elementele sintagmatice (contextuale) ale procesului. Pentru simplificare, propunem ca primele — simbolurile centrale ale poeziei — să fie numite *elemente de bază*. Acestea sînt elementele în jurul cărora se constituie imaginea poetică, respectiv (după ierarhia stabilită de Wellek [2]) metafora, simbolul și mitul. Elementele sintagmatice, de organizare a contextului, sînt *elemente relaționale*. Ne vom limita, în analiza de față, la cea de-a doua categorie, în care intră, de pildă, laitmotivele, semantemele și construcțiile sintactice recurente identice, sau, în cazul așteptării frustrate, neidentice. Pentru caracterizarea zonelor stilistice, analiza elementelor relaționale este mai concludentă, deoarece acestea participă la organizarea poemului în totalitatea lui. O analiză a elementelor de bază ne duce mai departe la studiul imaginii, la incursiuni în istoria literară pentru a cerceta preluarea anumitor simboluri, variantele etc., ceea ce ar depăși cadrul acestei sumare analize. În cadrul elementelor relaționale, o serie dintre ele sînt bazate pe semantem, cum sînt *laitmotivul, formula deviată* și *inadecvarea*, cu cele trei forme ale ei [3]. Altele se bazează pe structuri gramaticale — cum ar fi *articularea, personalizarea, subordonarea sintactică*.

[1] Avem de-a face cu modelarea acestor procedee de expresie în funcție de personalitatea poetului pînă la pierderea unilateralității raportului procedeu-efect și la integrarea lor în text cu valori stilistice suplimentare, uneori diferite, în funcție de context.

[2] Wellek and Warren, *Theory of literature*, „Harvest Book", Harcourt Brache and Cie, New York, p. 166.

[3] Aceste fapte de expresie, forme ale așteptării frustrate, vor fi definite mai departe pe parcursul analizei.

Două precizări se impun aci. În primul rînd, împărțirea faptelor de expresie în elemente de bază și relaționale nu înseamnă delimitarea a două categorii distincte, ci doar sublinierea a două funcții diferite în cadrul acelorași fapte de expresie. De asemenea, trebuie spus că elementele stilistice de bază nu trebuie asimilate cu semantemele, nici cele relaționale cu unități sau structuri sintactice. Semantemele-elemente de bază intră în compoziția imaginii, nu se pot separa de structurile sintactice respective, iar acestea, dincolo de simpla recurență a semantemului, realizează integrarea lui în context. Pe de altă parte, este limpede că o unitate sau o structură sintactică cu valoare de element stilistic relațional poate fi privită și ca element de bază atunci cînd ea constituie scheletul întregului poem, cum e cazul, de pildă, pentru articulare. Împărțirea s-a făcut pe temeiul funcțional, așa încît trebuie să pornească de aci.

I. În arhitectura poemului, rolul elementelor stilistice de bază este fundamental deosebit de cel al elementelor relaționale. Se poate spune că, în timp ce elementele de bază, avînd ca fundament semantemul, sînt factori de diversificare în poem, cu atît mai mult cu cît ceea ce interesează la ele este mai puțin stabilitatea denotației, cît sfera conotațiilor și, deci, cîmpul semantic respectiv, elementele relaționale sînt, în schimb, elemente de regularizare și unificare — ele sînt formate în special din structuri gramaticale în care semantemul recurent nu este adesea decît un punct de reper. Acest caracter apare foarte clar în *cînticele de inspirație* — romanțele —, în care articularea ca element de relație imprimă o unitate perfectă poemului. În *cînticele de inspirație*, articularea este foarte riguros folosită, astfel încît orice derogare de la planul general (predominarea articulării hotărîte, nehotărîte sau zero) se justifică ca introducînd un efect divergent. Tocmai faptul că articularea e folosită deliberat și constant în acele poezii pe care le-am numit de inspirație — *Romanță, Amar, Cîntic de fată mare, Cîntic de lampă* — o pune în evidență ca fiind în poem un factor coercitiv, foarte eficace în ceea ce privește organizarea textului din interior. Valoarea stilistică a articulării este constantă și destul de apropiată de cea gramaticală. Ca element relațional, predomină în poeziile de inspirație — și e mai slab reprezentată

în cadrul celorlalte zone stilistice tocmai pentru că este un procedeu care cere din partea poetului să-și îndrepte atenția mai ales spre construcție, și mai puțin spre imagine.

Romanță, de pildă, poezia care deschide subciclul *Cînticelor de lume*, se încheagă în jurul unei articulări nehotărîte și zero, constantă, monotonă și pacificatoare :

Se însera, — și-n cîte-o poartă
pica domol o floare moartă
ce risipea un stins parfum
de liliac sau de salcîm.

Aproape toate substantivele sînt folosite cu sens strict denotativ sau în imagini-clișee, uzate și patinate — *vălul serii, pîcla serii, floare moartă*. Astfel, printre ele, cele cîteva „clișee" — sintestezice sau simplu metaforice — create proaspăt de poet se încadrează fără să distoneze : prindea *o stea* în vîrf de *suliți*, un *stins parfum* etc.

Imaginea globală care se obține nu e statică, ci rezultă din suprapunerea în timp a unor imagini individuale. Această suprapunere se obține prin folosirea consecventă a imperfectului cu valoarea lui gramaticală imperfectivă, mult sporită prin recurență. Astfel se creează în jurul imaginilor o fluctuație poetică, care subliniază acea inexactitate fluidă a amintirilor. Se creează în subtext ceea ce Eliot numește „vocea autorului către sine, și care nu spune exact ce spune textul" — suprapunerea inexactă a imaginilor, reliefată prin articularea nehotărîtă și zero și prin coordonate temporale și spațiale la fel de șovăielnice (adjective nehotărîte) :

De cîte ori, pe înserat [...]

[...] Cînd eu pîndeam, ca și-alte dăți
Pe-același drum să te arăți [...]

Cînd te iveai, într-un tîrziu [...]

sau pe inexactitatea manifestată :

[...] Ce risipea un stins parfum
De liliac *sau* de salcîm.

Articolul nehotărît este folosit în special pentru singular, iar articolul zero pentru plural. Astfel se obține, prin nedetermi-

nare, o aureolă oscilantă a semantemului, care înlocuiește lipsa fondului conotativ. Imaginile foarte simple se tulbură astfel pînă „ies" una din alta. În aceste condiții, apariția cîtorva articulări hotărîte nu distonează — avem de-a face cu simple determinări calitative, cu sintagme în care determinantul este acela care poartă accentul sintactic (ca și accentul de vers) :

Prin tîrgul mic te-am așteptat [...]

Umblam pe străzile pustii [...]

Prin vălul serii, sub castan [...]

A nopții tainică perdea [...]

și în final:

Prin tîrgul ce dormea pustiu [...]

Părea că pomii toți sînt plini.

Substantivele articulate hotărît apar, deci, ca elemente cu care sîntem deja familiarizați. Toate elementele menționate contribuie ca amintirea să rămînă vagă, imaterială, în ciuda termenilor foarte concreți.

Din aceeași serie de poezii face parte *Amar*. Aci predomină articularea hotărîtă. Datorită acesteia, poezia capătă un aspect cu totul diferit în ce privește construcția :

Da' eram noi amîndoi
bibilică, bibiloi —
cînd ardea soarele-n toi,
parcă dase boala-n noi :
gura ta, a de muiere [...]

Amintirea e aci puternică, stabilă, bazată pe date foarte concrete : *dragostea noastră, gura ta, vorba domoală, ochii tăi*. Astfel, coordonatele spațiale și temporale — mai numeroase în *Romanță* — sînt înlocuite prin strînse unități modale și temporale sau prin verbe cu sens incoativ *(s-a ivit, te-a prins)*, astfel că fixarea în timp este posibilă și se impune cititorului. Această stabilitate a structurii adverbiale (de timp), obținută prin unitățile verbale, este susținută de articularea hotărîtă — care fixează imaginea, o personalizează pînă îi dă un caracter obsesiv, mai ales atunci cînd

intervin și alte elemente de personalizare — cum ar fi, de pildă, adjectivele posesive repetate :

Dragostea noastră a fost [...]

[...] gura ta, *a* de muiere *(dublă susținere prin demonstrativul popular)*

[...] ochii tăi de peruzea.

Comparațiile merg și ele pe aceeași linie — termenul al doilea fiind mereu articulat cu articolul hotărît și stabilind, astfel, o deschidere spre alt orizont, subliniază cu încăpățînare primul termen, cel articulat.

Există, deci, o raportare permanentă la un univers stabil puternic materializat, imposibil de gonit din memorie :

Dragostea noastră a fost
cam sucită, fără rost,
c-a-nceput în primăvară
ca un bob de lăcrămioară
și la urmă a murit
ca un plîns înăbușit.

[...] gura ta, a de muiere,
de dulceață și de miere,
era arișiță și boare [...]

[...] lacrimă erau și stea
ochii tăi de peruzea.

Articularea hotărîtă predominantă are aceeași valoare stilistică și în *Cîntic de fată mare* — unde, de altfel, baza nominală a textului este și mai evidentă :

Mai știi cerul, caldarîmul
știrb, uluca fără porți?
Singur, lîngă ea, salcîmul
înflorise ca de morți [...]

Fața albă ca de cretă
(doar obrajii ca bujorii) [...]

Dacă articularea nehotărîtă predominantă realizează o sinteză a imaginilor risipite în poem — cum e cazul, de pildă, pentru *Romanță* — în schimb, din cea hotărîtă se desprinde

puternic elementul de analiză. În *Cîntic de fată mare,* acest caracter analitic devine mai bogat în nuanţe datorită personalizării, care se obţine prin cazuri oblice sporadice ale pronumelui de persoana a doua — sporadice, pentru că verbele au un rol slab în poezie : *te mai port în gînd, să-ţi spuie;* de asemenea, prin dezinenţele verbale evidente pentru persoana a doua : *mai ştii, erai, nu ne bănuiai.* Astfel întregită de personalizare, articularea hotărîtă nu mai realizează efectul pur şi simplu obsesiv din *Amar,* cu imaginile sale concrete, detailate, ci o imagine dezlînată, cu unele detalii foarte acuzate (articulările), celelalte estompate, pregnante prin neclaritatea lor (personalizările). La acest efect contribuie şi metaforele, realizate cu ajutorul unor conotaţii foarte depărtate ale cuvintelor care le compun: „duminica *lălîie*" ; „...salcîmul / înflorise ca de morţi." ; „Te mai port în gînd, de ceară..."

În acest context, un singur articol nehotărît care sare în ochi, particularizat şi întărit atît prin calificarea, cît şi prin determinarea substantivului; se obţine, astfel, un efect de unicitate prin contrast :

> Şi-a venit *un* vînt de seară,
> blestemat*ul* şi pustiu*l!*

Interesant în ce măsură articularea hotărîtă fixează coordonatele spaţiale şi temporale mult mai bine chiar decît respectivele adverbe sau structuri adverbiale, folosite în contextul unei articulări nehotărîte constante, care le dezagregă şi le răpeşte stabilitatea, mai ales atunci cînd sînt folosite la plural.

Cîntic de lampă este dominat de aceeaşi articulare hotărîtă obsesivă, dar aci combinarea acesteia cu coordonatele spaţiale şi temporale, şi de asemenea cu personalizarea continuă, este mult mai consecvent urmărită, efectul obţinut fiind şi el mai puternic. Personalizarea este cu deosebire importantă din cauza formulelor deviate [1]. Şi aci întîlnim articulări nehotărîte în comparaţii — unul dintre cei doi termeni (primul sau al doilea) este articulat hotărît, deci analizat, celălalt, articulat nehotărît sau cu articol zero, deci raportat :

> Vesteai limpede şi dreaptă
> că ibovnica m-aşteaptă
> ca o şoaptă care vine [...]

[1] Cf. capitolul II.

Pielea ei, de crin și lapte [...]
[...] și fereastra ei streină
parcă-i de casă pustie; [...]

Articularea hotărîtă, întărită prin personalizare — dirijarea textului spre persoana a doua singular — este suficient de puternică prin recurență ca să iradieze pînă la o serie de articulări zero, care astfel apar evident determinate de context :

Și veneam prin depărtare
fără grijă, *pe cărare* [...]
Și de cum intram în *casă* [...]
Că de cînd te-ai stins din *geam* [...]

Că articularea hotărîtă și adresarea au aci funcție stilistică echivalentă ne-o dovedește ultima formulă deviată, în care una e înlocuită prin cealaltă :

Lampă cu flacără mică [...] (*vocativ*)
[...] lampă cu flacără verde!

compară cu

[...] inima-n care mai arde
lampa mică de departe.

În cînticele *țigănești* și în cele *de mahala*, articularea, ca element relațional, trece pe planul doi. Dintre cele dintîi ne interesează însă, sub acest aspect, *Cîntic de nuntă*. Partea introductivă are o construcție destul de heteroclită, foarte apropiată ca structură de introducerile populare — ca structură, dar nu și ca nivel lexical. Aci predomină articularea nehotărîtă și zero :

O să zic pe drum de seară,
pe o strună de vioară,
o istorie șucară —
că-i cu boală rea, amară.
O istorie c-un crai [...]

Partea a doua — anecdotica — se bazează pe o articulare hotărîtă constantă. Aci evidența logică fiind mai mare și coordonatele

spațiale și temporale fixate, legăturile sintactice sînt mai elastice, deoarece cronologia este implicită :

Era zi de sărbătoare,
liliacul tot în floare —
cînd pornise, grea, pe seară
petrecania boiară.
Stau mîndri ca doi păuni
mirii chipeși între nuni [...]

Dirijarea textului spre persoana întîi :

Ce-a mai fost nu pot să știu [...]

Spune, inimă, de știi [...]

alcătuiește elementul de legătură între contexte — cel articulat hotărît și cel în care predomină articularea nehotărîtă și zero — dar legătura e insuficientă și nesubstanțială. Deși faptul nu este evident la prima lectură, articularea nu constituie aci un element relațional la nivelul întregului context poetic.

Din textele cercetate, putem trage concluzia că articularea hotărîtă și personalizarea — dirijarea textului spre persoana a doua — avînd efecte stilistice echivalente, se susțin reciproc (ca, de exemplu, în *Cîntic de fată mare*) sau se pot înlocui (ca în *Cîntic de lampă*). Ambele procedee apar legate de anecdotica predominantă. Articularea nehotărîtă și zero realizează o unicitate care cuprinde întreaga poezie, dar și o oarecare depersonalizare, rezultată din sinteza neclară pe care o dau substantivele respective; în acest caz, unitatea se obține printr-o asociere ușor inexactă a imaginilor în timp. În cazul articulării hotărîte, finalitatea reperabilă în timp (de pildă, povestirea făcută începîndu-se cu sfîrșitul) detailează imaginile, cuvintele articulate hotărît se fixează cu exactitate analitică.

În ultimă instanță, contextul decide asupra caracterului concret-analitic — sau difuz-sintactic — al imaginilor create în jurul respectivelor substantive cu diferitele lor articulări.

Semnalăm faptul că articularea nehotărîtă cu efectul analizat aci se asociază constant cu iambul — ceea ce ar putea constitui o premisă de studiu interesantă. Iambul realizează o lentă și egală „derivare" a versului, deoarece, contrar aparențelor, silaba care cere prelungire este cea neaccentuată.

II. În seria *cîntecelor țigănești propriu-zise*, avem de-a face cu elemente relaționale mai explicite decît articularea (apar semantemele recurente), în același timp mai apropiate de versul popular, dar realizînd o construcție mai puțin închegată a poemului. Ca element relațional nu mai întîlnim acum modulul unificator interior al articulării; găsim în schimb, ca procedeu constant, personalizarea — dirijarea poeziei spre persoana a doua. Procedeu cu efecte mai pregnante decît articularea, personalizarea nu mai are aci doar un rol auxiliar, ca în *cîntecele de inspirație*. Cu cîntecele *țigănești* am trecut la o poezie caracterizată printr-o expresie mai directă, mai brutală — în care aportul poetului e foarte fin. Elementele relaționale de ordin gramatical — cum este articularea — converg spre o unificare, o concentrare profundă, stabilă, a textului poetic. În cazul *cîntecelor țigănești propriu-zise* se cere însă un frîu mai strîns pentru a disciplina imaginile eterogene — elemente relaționale mai complexe și mai evidente, cum ar fi formulele deviate, laitmotivele etc., care se impun atît prin soliditatea lor semantică și sintactică, cît și prin recurență. În balada *Rică* (poetul folosește termenul de baladă pentru un gen compozit de poezie, între balada populară și romanță), din cauză că predomină anecdotica, mijloacele de organizare a acesteia depășesc structurarea interioară, subtilă, a articulării și trec în sfera lexicului realizat. Așa, de pildă, este întrebuințată *formula deviată* [1] — o formă a refrenului. Este vizibilă funcția organizatoare — coercitivă în context a acestui tip de formule.

În balada de care ne ocupăm, formulele deviate se axează pe un singur element constant : numele lui Rică. În aceste formule-prezentări cuvîntul apare la toate cazurile. Unele formule sînt așezate ca introducere sau ca prelungire, cu caracter concluziv, a strofei. Acestea sînt propoziții principale sau independente, iar cuvîntul-centru e în nominativ. Uneori lipsa verbului accentuează caracterul de refren al formulei :

[...] Rică — fante de Obor.
[...] Rică — fante înjunghiat.
Uite-l, ăsta era Rică : [...]
Așa era Rică — tare.

[1] Am numit *formulă deviată* o construcție limitată la un singur vers, recurentă, dar neidentică și care realizează sub un anumit aspect efectul așteptării frustrate.

În alte formule, cazul oblic al cuvîntului-centru determină o legătură mai strînsă cu versul precedent :

[...] după Rică din Obor.

[...] pe Rică — fante de moarte.

Revenirea constantă a numelui propriu formează axul în jurul căruia se grupează diferitele prezentări ale eroului.

Formulele deviate însoţesc un al doilea element, din punctul nostru de vedere asemănător, adică avînd aceeaşi funcţie, şi anume *laitmotivul*. Semantemele care alcătuiesc laitmotive — *vîntul* şi *ţigara* — se statornicesc ca atare prin recurenţa lor în diferite contexte. *Vîntul* apare în introducere, declanşînd aducerea-aminte :

Bate-un vînt pe ulicioară
peste inima amară,
bate-un vînt prin ţigănie
peste inima pustie... [...]

Apoi adresarea dirijează povestirea :

Treci, vîntule, fără teamă [...]

Poci, tu, vîntule, să treci [...]

Laitmotivul reapare pentru a completa caracterizarea lui Rică — cîntecul lui farmecă şi pustieşte inimile :

[...] ca un vînt care se duce
în inimă s-o usuce...

În final se reia laitmotivul vîntului, într-o formulă foarte apropiată de cea introductivă :

Bate-un vînt pe ulicioară [...]
vînt uşor de primăvară [...]

Iar la sfîrşit :

Şi bătea un vînt de seară
subţirel, pe ulicioară [...]

Ultima formulă în care apare laitmotivul vîntului : *„Bate vînt, lacrimă pică"*, rezumă şi stabileşte valoarea acestuia ca atare — cu atît mai sintetică cu cît ambele substantive cuprinse aci au

articolul zero. Permanent corelat cu semantemele și sintagmele *plîns, lacrimă, suspine, inimă amară, inimă pustie,* cuvîntul-laitmotiv capătă valoarea de element de bază al unui simbol. Același lucru se petrece și cu cuvîntul *țigară.* Deși apare mai puțin frecvent, acesta devine laitmotiv, deoarece se leagă de momentele-cheie ale anecdoticii — înjunghierea lui Rică, rezistența lui disprețuitoare la suferință, invidia țiganilor. Cuvîntul-laitmotiv e mereu la cazuri oblice ; pentru ca semnificația lui să culmineze în versurile :

> Și cînd a sosit salvarea,
> din el mai ardea țigarea, [...]

unde semantemul e pentru prima dată în nominativ și conține toată gradația gramaticală precedentă.

În *Cîntic de lampă* formulele sînt într-adevăr, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, formule deviate, ele sînt permanent susținute de adresarea care regizează întreaga poezie. Structura lor sintactică este aproape identică, semantemul laitmotiv însă este de fiecare dată reliefat printr-o determinare atributivă sau apozițională diferită. Astfel, încadrarea sintactică constantă sporește stabilitatea elementului respectiv ca element relațional. De altfel, formulele sînt susținute de două scheme ritmice foarte apropiate una de cealaltă, iar formula centrală este perfect echilibrată datorită suprapunerii exacte a ritmului peste metru : *„lampă vie, lampă-floare"*. Cele două scheme ritmice își împart formulele deviate după cum urmează :

´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑	´ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑
lampă cu flacăre-albastră!	lampă, martor de lumină!
lampă cu flacără verde!	lampa mică de departe...

Întreaga poezie este strîns organizată datorită personalizării și dirijării textului către persoana a doua. În acest sens, formulele deviate amintite mai sus au un dublu rol : să susțină această personalizare și să realizeze efectul așteptării frustrate. Acest efect se obține pe de o parte prin determinările apoziționale sau atributive diferite ale cuvîntului laitmotiv. Pe de altă parte, formula din ultimul vers nu mai e o adresare, ci o concluzie :

> [...] inima-n care mai arde
> lampa mică de departe.

Substantivul e aci în nominativ, legat sintactic de versul precedent. Valoarea intens afectivă a adresării a fost înlocuită cu formula finală neutră, în care numai articolul hotărît şi structura sintactică apropiată amintesc starea de tensiune precedentă.

În *Cîntic de dor şi of*, alternanţa celor două planuri — suferinţa prezentă şi amintirea actualizată — face ca formulele să nu aibă aspectul unor simple repetiţii, gramatical sau semantic identice. Astfel apar o serie de *formule gradate* [1], care îndreaptă atenţia cititorului de la anecdotică spre monologul liric. Gradaţia formulelor merge de la plîns la durerea fizică, viscerală, apoi la cea morală (senzaţia de arsură, redarea fizică a unei suferinţe psihice), ca să treacă la injurii familiare, la blestem, apoi la o înjurătură din argoul de mahala, puternică tocmai pentru că are o circulaţie restrînsă :

[...] o să cînt ca un nătîng
doar de boală — să nu plîng!

[...] m-apucă la lingurea
doar cînd mă gîndesc la ea.

[...] şi tot v-o istorisesc,
măcar că mă pîrpălesc.

[...] bătu-mi-o-ar Dumnezeu!

[...] că, bătu-o-ar stelele, [...]

Of, pupa-o-ar mă-sa rece,
că dorul ei nu-mi mai trece!

...vascrisu ei de farfuză!

Raportarea la persoana întîi prin aceste formule gradate, care ajung pînă la înjurătura de la sfîrşit, se corelează şi cu o mare frecvenţă a pronumelui de persoana întîi, în special de dativ şi acuzativ. Tot în acelaşi sens merg şi formulele introductive :

[...] şi tot v-o istorisesc [...]

P-urmă, ce să vă mai spui? [...]

[1] Am numit *formulă gradată* o variantă a celei deviate în care această deviere este marcată printr-o gradaţie progresivă a caracterului afectiv — adică a efectului de evocare obţinut. În acest caz, aşteptarea frustrată se realizează cu şi mai puţină intensitate decît în cazul formulelor deviate din *Cîntic de lampă*. Nu există nici o constantă gramaticală sau semantică — elementul stabil este numai efectul de evocare, care creşte în intensitate.

care atrag atenția, prin opoziția față de publicul căruia i se adresează, asupra participării intense a persoanei întîi la partea cea mai neutră a poeziei — anecdotica.

Este evident că, în cele trei cazuri analizate, formulele deviate din *Rică* și din *Cîntic de lampă*, ca și cele două laitmotive din *Rică* pot fi privite și ca elemente de bază — ele capătă acest caracter nu numai datorită recurenței, ci și coerenței lor în cadrul contextului.

Nu se poate spune același lucru despre formulele gradate din *Cîntic de dor și of*, deoarece coerența lor este de natură extralingvistică — psihologică. Un element relațional poate fi analizat și definit și ca element de bază la nivelul unui simbol; în acest caz, repartizarea lui în tot poemul și legătura (identică sau apropiat înrudită) a elementului relațional cu contextele îl transformă în cheia de boltă a poeziei. Așa se întîmplă în *Cîntic de lampă*, unde formulele deviate se sprijină și pe oscilația regulată persoana a doua / persoana a treia (*tu* — lampa, *ea* — iubita).

În seria *cînticelor de mahala* întîlnim aceeași predominare a unor trăsături de logică sintactică, de discursivitate — gerunzii, subordonări, coordonări adversative și disjunctive etc. Acestea pun în evidență o altă zonă stilistică, mai apropiată de poezia citadină prost înțeleasă și neasimilată. Tendința unei exprimări alese este vizibilă în faptul că predomină dezvoltările gramaticale în dauna integrării poetice. Astfel, de pildă, *Hanny*, cu dublul său caracter de baladă (poezia este trecută în volum în seria *Balade*) și de șlagăr — adică de text slujind muzicii — se bazează în primul rînd pe acest element relațional, pe raporturile de subordonare sintactică. Caracterul de șlagăr al poeziei are drept consecință imediată o dezorganizare a compoziției — dezorganizare aparentă — vizibilă întîi de toate în neconcordanța izbitoare, cu evident scop stilistic, dintre accentele de vers și cele lexicale. Această neconcordanță este la un moment dat subliniată și grafic :

Ia-ți înapoi bancnotelè,
Sînt o fetiță, domnulè,
Ce nu se vinde.

așa încît ea trece de pe planul versificației pe cel al structurii lexicale a poemului. În acest domeniu, dezorganizarea aparentă, de care am pomenit, se manifestă prin apariția sintagmelor și a unor neconcordanțe modale și temporale.

În *Cîntic de dor și of*, în schimb, elementele relaționale, rămînînd de același ordin, combină mai puține trăsături de logică sintactică — raporturi sintactice mai puțin riguroase, discursivitate scăzută — cu dirijarea textului spre persoana întîi prin interjecții, exclamații, gradate pînă la insulta finală. Cele două tipuri de elemente relaționale se împletesc, subliniind dublul caracter al poeziei — de evocare a faptelor trecutului și de actualizare a sentimentului.

Elementele relaționale date pînă aci ca exemple pot fi considerate și elemente structurale în poem, avînd în vedere că ele au fost urmărite în întreg textul poetic căruia îi alcătuiesc scheletul. Unele dintre ele, prin efectul stilistic generalizat, pot fi analizate și ca elemente de bază — la nivelul realizării simbolului — deoarece determinarea semantemelor respective este constantă, circumscrisă, efectul obținut fiind unic. Cel mai bun exemplu în acest sens ni-l oferă articularea. Alte elemente relaționale rămîn însă să fie analizate doar ca atare. Trebuie să adăugăm că ele, așa cum am mai spus, sînt factori de regularizare în poem. Astfel, efectul lor stilistic este bine conturat, dar nu extins asupra întregului poem. Așa se întîmplă în *Blestem de dragoste* sau în *Hanny*, unde dirijarea textului spre persoana a doua este evident numai un element de legătură între contexte. [1]

[1] Privind lucrurile din același punct de vedere, al construcției poemului, contextele apar determinate de relațiile dintre cîmpurile semantice ale cuvintelor în jurul cărora se constituie imaginile. Un *context închis* se obține din cîmpuri semantice foarte înrudite. Aci intervin ceea ce se poate numi *modele de asociație* (sau *disociație*) între elementele care formează contextul — adică concentrarea lor în jurul cîtorva puncte comune (elementele de bază formînd imaginea). Această concentrare se obține prin sinonimii, antonimii, derivări sau compuneri, opoziții de gen și număr, folosirea acelorași unelte gramaticale etc. Astfel textul capătă un aspect concentric, mai mult sau mai puțin ordonat, trecerea de la un element de bază la altul se face lin, fără hiaturi. Avem un exemplu strălucit în *Romanță*, unde nu există nici o expansiune în afară — astfel ultimele versuri :

[...] Părea că pomii toți sînt plini
De flori, de cîntec și lumini...

sînt o scufundare în context, deși ca imagine se opun contextului. Premisele acestei ultime imagini există difuzate în tot restul poeziei. La aceasta contribuie și regularitatea folosirii imperfectului, care elimină orice deschidere temporală.

Contextele deschise, pe care le găsim mai ales în poeziile unde domină anecdotica (balade ca *Rică* sau *Hanny*), se bazează pe cîmpuri semantice disparate, pe deschideri realizate din neconcordanțe modale și temporale. Aci se simte mai puternic nevoia unui element relațional explicit — cum este formula deviată în *Rică*, inadecvarea în *Hanny* — astfel ca structura poeziei, care nu mai e unitară prin ea însăși, să fie totuși concentrată în jurul unui nucleu.

Problema contextelor închise și deschise antrenează după sine un studiu amănunțit al elementelor de bază, corelate cu cele relaționale, adică al juncturii poetice — acest lucru însă nu formează obiectul analizei de față.

III. Elementele relaționale din domeniul lexicului se prezintă altfel — și sînt mai greu de delimitat, deoarece unele dintre ele joacă în același timp și rol de elemente de bază. Vom lua aci în discuție termenii de argot (țigănesc), termenii din limbajul periferiei, cei populari — toți termeni cu colorit social —, dar analiza se va face numai din punctul de vedere al rolului lor ca elemente relaționale, adică al trăsăturilor diferențiale pe care le prezintă. Astfel, vom căuta să desprindem poziția lor în construcția poemului, în măsura în care, pe baza diferențierii de sens (apropiere, depărtare a sensului conotativ în care e folosit cuvîntul, inadecvare, improprietate etc.), se obțin diferitele zone stilistice. Folosirea termenilor cu colorit social diferă cantitativ — și calitativ, dar aci trecem în domeniul elementelor de bază — de la o zonă stilistică la alta.

Așa, în *cînticele de inspirație* avem de-a face cu rari termeni de argot — pigmenți utilizați cu prudență, tocmai pentru că există riscul unei false străluciri exotice. Contextul lin, apropiat, de multe ori făcut din locuri comune foarte palide, pune în evidență termenii argotici, și în special ceea ce constituie aportul direct al poetului, termenii întrebuințați în accepția lor mai puțin uzitată — deci și mai puțin cunoscută.

Elementele relaționale furnizate de lexic sînt, cum am mai spus, mai numeroase în *cînticele țigănești propriu-zise.* [1] Lexicul argotic e și el mult mai bine reprezentat — e adevărat că, dintre termenii respectivi, mulți nu sînt decît termeni din lexicul curent, dar folosiți în accepțiuni modificate față de aceea pe care o au în limba literară. Astfel, efectul stilistic se bazează, în fond, pe faptul că în cadrul efectelor de evocare cititorul nespecialist delimitează greu termenul popular sau chiar al limbajului familiar de cel de argot.

Astfel, improprietatea termenilor — improprietate scontată ca efect stilistic suplimentar — este un aspect al inadecvării. [2] Inadecvarea ca procedeu stilistic se realizează diferit în cele trei zone depistate inițial. Ea se extinde numai asupra contextului imediat (microcontextul) și presupune o legătură strînsă (gramatical și semantic) și, în același timp, puțin inexactă între termenul respectiv și contextul sau sintagma în care e încadrat. Ea poate fi

[1] Cf. capitolul anterior.

[2] Am numit *inadecvare* încadrarea neexactă a unui semantem în context, un procedeu de rupere a acestuia. Este vorba, de fapt, tot de o formă a așteptării frustrate.

de ordin *semantic, gramatical* sau *fonetic.* În cadrul inadecvărilor de ordin *semantic,* termenul inadecvat este un barbarism colorat ușor, sau un termen impropriu, sau folosit într-un sens puțin inexact, sau într-o sintagmă în care nu este folosit în vorbirea curentă și care-i acordă astfel o valoare nouă. Inadecvarea mai rezultă uneori din faptul că termenul are în text sensul lui etimologic sau un sens conotativ mai îndepărtat — alteori efectul stilistic se bazează, cum am spus, pe lipsa de pregătire a cititorului, care receptează termenul cu un sens aproximativ și determinat de context, cu atît mai pitoresc prin vagul lui. Așa se întîmplă, de obicei, cînd avem de-a face cu termeni de argot. Pe de altă parte, lipsa de pregătire, de specialitate, a cititorului, îl face să nu delimiteze exact elementele de argot de cele populare, ceea ce creează un contur neprecis în jurul termenilor respectivi, îi unifică și îi integrează în același timp în context.

Inadecvarea de ordin *gramatical* se manifestă prin neconcordanțele modale și temporale — cum e cazul pentru *Hanny* — mai puțin prin alte neconcordanțe morfologice. Apare de asemenea, deși nu atît de evidentă, în unitățile sintactice legate de locuri comune și întrebuințate de poet sub alte locuri comune, față de care distonează atît cît să le pună în evidență pe acestea din urmă.

În sfîrșit, inadecvarea *fonetică* — foarte savuroasă și bine reprezentată în seria *cînticelor țigănești,* este strîns legată de versificația care-o pune în relief. Nu este foarte mult speculată, ar fi un efect stilistic mult prea ieftin. Are însă o valoare suplimentară : însoțește totdeauna alte forme de inadecvare, care reprezintă raporturi determinate între termenul inadecvat și contextul său. Astfel, cele trei tipuri de inadecvare sînt repartizate în mod diferit în cadrul zonelor stilistice analizate. Ar fi greșit să credem că inadecvarea slujește numai integrării termenilor cu colorit social în textul poetic. Este vorba, în egală măsură, de împrospătarea locurilor comune, de crearea unor imagini noi pe baza unor metafore vechi etc.

Caracterul de element relațional al inadecvării este mai puțin evident, deși, în ce privește lexicul poeziilor din ciclul analizat, inadecvării ca element stilistic relațional i se adaugă în unele cazuri improprietatea, ca o inadecvare suplimentară, menită să întărească efectul de evocare creat de prima. Pe parcursul analizei, vom căuta să exemplificăm fiecare din aspectele inadecvării.

În *cîntecele de inspirație*, inadecvarea nu se manifestă atît prin folosirea (proprie sau nu) a termenilor populari sau de argot, cît prin întreruperea locurilor comune, fie pe plan gramatical, fie semantic, prin utilizarea termenilor cu sensuri conotative îndepărtate, sau a diferitelor semanteme în sintagme în care nu apar de obicei. Iată cîteva exemple de întreruperi de locuri comune — întreruperi semantice, în *Cîntic de fată mare* :

Galeşele promenade
împletite braţ la braţ [...]

[...] îmi mai sună-n piept *sicriul* [...];

sau întreruperi gramaticale — prin plurale neuzitate :

[...] ne uimea în chip şi feluri [...];

sau prin folosirea unui caz diferit de cel caracteristic locului comun respectiv :

[...] şi rîvnită *orişicui* [...]

Lărgirea conotației merge mînă în mînă cu obținerea în text a unui sens puțin impropriu, cu atît mai mult cînd se asociază cu un barbarism, cu o discretă nuanță livrescă, cum este cazul în versul :

[...] adorată şi *secretă* [...]
(Cîntic de fată mare)

Dragostea noastră a fost
cam *sucită, făr'de rost* [...],

spune poetul în *Amar*, folosind expresia *făr' de rost* cu sensul de „nestatornic" ;

...[un roşior] care te-a vrăjit *uşor* [...]
(Amar)

Erai draga noastră *şuie* [...],

spune tot în *Cîntic de fată mare*, *şuie* fiind folosit cu sensul puțin uzitat de „subțirică" :

În duminica *lălîie* [...]

... [vîntul] blestematul şi *pustiul* [...]

În acest context, în care locurile comune capătă o strălucire de emailuri vechi prin confuzia creată de inadecvare, cele cîteva care rămîn neschimbate sînt şi ele poetizate :

[...] focul inimioarei lui?
(doar obrajii ca bujorii...),

cu atît mai mult cînd sînt corelate, ca ultimul dintre cele citate, cu locuri comune întrerupte :

Faţa albă ca de *cretă*
(doar obrajii ca bujorii...)
(Cîntic de fată mare)

Lacrimă erau şi stea
Ochii tăi de peruzea [...]
(Amar)

Aci singularul neuzitat întrerupe locul comun. Această inadecvare apare mai puternică în introducerea poeziei *Amar:*

Dragostea noastră [...]
[...] c-a-nceput în primăvară
ca un bob de lăcrămioară
şi la urmă a murit
ca un plîns înăbuşit.

Comparaţia disparată, tinzînd asociativ spre o metaforă (aci detailată), leagă *„a-nceput"* de *„bob de lăcrămioară"* şi *„a murit"* de *„plîns înăbuşit"*.

Realizînd un colorit poetic nou pentru locurile comune, inadecvarea apare aci discret, evident numai ca element relaţional — în aproape toate cazurile e vorba de inadecvări de atribute sau complemente. În *Romanţă,* inadecvarea nu mai are nici un rol. Contextul închis, sferele semantice apropiate, unicitatea imperfectului, tăiată doar de două excepţii justificabile stilistic — toate acestea fac ca efectele stilistice să se bazeze pe alte elemente relaţionale din domeniul lexicului, în special (ceea ce constituie, în cea mai mare parte, scheletul poeziei)pe înrudirea cîmpurilor semantice.

Cîntic de lampă, în schimb, utilizează aproape toate modurile de inadecvare, cele principale fiind, însă, întreruperea locurilor comune și lărgirea conotației.

Un exemplu de întrerupere semantică și gramaticală combinată :

> [...] cum stăteai ca o *lalea*,
> ca o *lacrimă* și-o stea [...]

Comparația-clișeu între *lampă* și *floare* este împinsă mai departe și particularizată prin denumirea florii în primul vers — apoi prin comparația cu *lacrima*, care șterge ultimele resturi ale uzurii locului comun, legînd termenul comparat de întreg contextul poeziei.

> [...] pielea ei de crin și lapte
> i-o-nvălea părul cu *noapte*.

Poetul elimină semantemele comparate : *alb* (ca *crinul* și ca *laptele*), *negru* (ca *noaptea*) ; astfel, deși opoziția dintre ele a scăzut, comparativele au o valoare mai concretă, mai pregnantă, iar clișeul a fost dislocat.

Iată unele exemple de lărgirea conotației — adică de utilizare a cuvîntului cu un sens conotativ mai îndepărtat :

> [...] printre gardurile *mute* [...],

spune poetul, subliniind astfel tăcerea absolută care domnește în sat.

> Vesteai *limpede* și *dreaptă* [...],

Sensul „moral" de *sincer*, pe *față*, prelungește sensul conotativ al adjectivului *limpede*, care astfel nu mai rămîne în domeniul de calificativ strict vizual, ci devine un calificativ moral ;

> [...] și fereastra ei *streină* [...],

adjectivul e folosit în sensul de „înstrăinată" :

> Doar prin noaptea *cea înaltă* [...]

Aci calificativul este, de fapt, al doilea termen al unei metafore implicite. Fiind folosit singur, sensul lui e potențat prin acela al maginii pe care o rezumă.

Cele două poezii analizate în exemplu pentru zona stilistică a *cînticelor de mahala* sînt aparent foarte deosebite, de fapt situate la limita dintre două zone stilistice diferite : cea populară şi cea argotică ţigănească pentru *Cîntic de dor şi of*, poezia de mahala şi cea cultă (citadină) pentru *Hanny*.

În *Hanny*, inadecvarea îmbracă formele cele mai variate şi mai sugestive. Poezia, cu tonul ei oficial şi „serios" de şlagăr [1], păstrează intacte şi vizibile valorile inadecvării — în timp ce, în *Cîntic de dor şi of*, inadecvarea se prezintă risipită într-o sinceră şi sentimentală explozie lirică, ceea ce deplasează efectul stilistic spre afectivitatea cititorului.

În *Hanny* inadecvarea pe plan semantic este mai reprezentativă decît cea gramaticală, care se reduce la dislocarea concordanţelor modale şi temporale. În general, după cum am mai spus, caracterul de „şlagăr" al poeziei antrenează o oarecare dezorganizare a compoziţiei, vizibilă în inadecvările gramaticale şi în versificaţie.

Se remarcă, în primul rînd, folosirea barbarismelor — cu nuanţă pretenţioasă — alături de un vocabular plin de influenţe livreşti nediferenţiate, de lipituri care dovedesc neasimilarea culturii etc. : *(Domnul meu...; El o priveşte amoros; Văzînd că fostul ei amic; Ia-ţi înapoi bancnotele; ce-a voiajat; Concubinajul; El este pictor* şi *sculptor; Deşi era sub zero grade, El în genunchi deodată-i cade.*) Prozaizarea care rezultă din aceste „radicale" se combină — şi reiese astfel mai clar — cu folosirea unor clişee din vocabularul galant :

Bărbaţii toţi sînt mincinoşi [...],

sau cu reminiscenţe livreşti de diferite tipuri :

N-am fost *ferice*.
Mă iartă, Hanny!
Trecut-au anii!

Un tînăr, doar începător
Avînd curajul.
Pe fiica lor ce-a studiat
La Notre-Dame [...]

Valorificarea acestor clişee se face pe substratul unei inadecvări gramaticale, deoarece stabilitatea unui mod sau timp într-o

[1] Am folosit termenul de *şlagăr* într-o accepţie puţin modificată, nu numai de cîntec la modă, dar circulînd într-un anumit mediu, adică implicînd nuanţe determinate de acesta.

frază-clișeu — necesară pentru ca locul comun să-și păstreze acest caracter — intervine ca un element de discontinuitate în concordanța verbală a textului :

El *îi oferă* brațul său.
Dar ea-i *răspunse* : „Domnul meu" [...]

Apoi comenzi *vin* ne-ncetat
și lauri mulți *l-au consacrat* [...] *(Într-un context la trecut)*

Relatarea cronologică — adică anecdotica — este astfel contrazisă gramatical de neconcordanța verbelor, procedeu care izolează și pune în lumină locurile comune. E suficient să ne gîndim la lina curgere a imperfectelor din *Romanță* :

Se înșera — și-n cîte-o poartă
Pica domol o floare moartă
Ce risipea un stins parfum
De liliac sau de salcîm,

sau la concordanțele nuanțate exact de imperfect — perfect compus—prezent din *Cîntic de lampă*, ca să ne dăm seama de efectul stilistic sporit al neconcordanțelor amintite din *Hanny*. Astfel, axa poeziei trece pe substantive și adverbe — mai precis pe sintagme. Acest fapt deplasează interesul de la cronologia povestirii asupra elementelor ei cu colorit social, adică asupra efectelor de evocare. Inadecvarea se precizează aci și în funcție de alți factori, a căror valoare stilistică se evidențiază în raport cu contextul întreg — cum ar fi frazele-tip, aparent nelegate de text, caracteristice însă zonei stilistice respective :

Apoi comenzi vin ne-ncetat
Și lauri mulți l-au consacrat,
E-o bogăție !

Expresia omogenă, înlănțuită, cu efecte gradate, a poeziei derivă tocmai din această inadecvare foarte subtilă, răspîndită pe mai multe planuri, între care nu trebuie să uităm inadecvarea fonetică, realizată foarte original din efecte de versificație :

El este pictor și sculptòr,
Un tînăr, doar începător.

Ea dispăru — el se-nsură.
O dată de la Operă [...][1]

şi, în sfîrşit, cele două versuri culminante ale primei părţi :

Ia-ţi înapoi bancnotelè,
Sînt o fetiţă, domnulè,
Ce nu se vindè!

Tot la limita dintre două zone stilistice se află şi *Cîntic de dor şi of*, dar aci inadecvările sînt de altă natură. În primul rînd sînt mai rare ; sînt deci şi mai flagrante. Intervin unii termeni de argot *(gagica mea, am abulit, se gimbea)*, care, stilistic, nu se diferenţiază prea mult de cei familiari cu nuanţă mai „tare" *(mă curăţ de parale, se fandosea, mă pîrpălesc)* — cel puţin acesta este efectul scontat de autor şi rezultat din lipsa de pregătire în specialitate a cititorului. În afară de aceştia, mai apar termeni populari — inadecvaţi, nu însă şi improprii — şi termeni din vocabularul „ales" de mahala. Elementele populare sînt susţinute de o strofă luată dintr-un cîntic de cîrciumă. Iată versurile lui M. R. Paraschivescu :

Că era gagica neichii
să-i săruţi poala scurteichii,
cu buze de micşunele,
muşcar-ar neica din ele!...,

comparate cu textul popular (din culegerea lui G. Palade din 8.III.1939, într-o cîrciumă din Bucureşti — Arhiva Institutului de Folclor) :

Să-ţi miroasă gura flori
şi buzele micşunele,
să muşte neica din ele.

Evident, însă, elementele populare nu sînt determinante în această poezie ; totuşi, cele cîteva (dativul etic, pronumele demonstrativ, de formă populară substantivele : *păşitură, bătătură, pridvor)* se mai susţin şi prin semanteme folosite într-un sens conotativ mai depărtat, adică avînd un vag colorit social care le situează la graniţa dintre termenii populari şi argotici : „o să cînt ca un nătîng, / doar de *boală* să nu plîng !" Limbajul popular

[1] Accentuarea ne aparţine.

cunoaște expresia: „boală de iubit", în timp ce expresia „are *boală* pe cutare" face parte din argot;

[...] și tot v-*o* istorisesc [...]

„a istorisi" nu se folosește de obicei urmat de un complement direct.

Termenii familiari cu nuanță „tare", adică aclimatizați din argot *(gologani, să mă car, să bat din buză)*, sînt elementul de sudură între termenii populari nativi, cei argotici și termenii de mahala —evident inadecvați, mai ales cînd sînt susținuți și de inadecvări fonetice, care fac ca efectul de evocare să fie cu atît mai puternic:

[...] să mă împrumut la bangă
și să-mi pun dantura-ntreagă [...]
[...] că e amureaza mea [...]
[...] și mă lua *în*delicat [...]

Aci inadecvarea nu înseamnă improprietate; termenii introduși sînt străini de zona stilistică respectivă, dar folosesc tocmai caracterizării acesteia.

Poezia e construită pe oscilația permanentă între amintirea trecutului și durerea actuală. Astfel, axul ei este tocmai această trecere de la anecdotică la monologul liric. În cadrul elementelor care realizează raportarea la persoana întîi — formule gradate etc. —, inadecvarea își pierde oarecum aspectul de încadrare neexactă a termenului în context și, în schimb, crește efectul de evocare, „tăria" termenilor inadecvați. Acest lucru slujește caracterului poeziei — actualizarea puternică a suferinței —, dar, în același timp, slăbește valoarea unificatoare, relațională a procedeului respectiv. Termenii cu colorit social sînt numeroși, diverși, și ar risca să-și piardă culoarea, dacă n-ar fi fixați prin inadecvare — element comun; dar această legătură nu mai are prea multă importanță prin ea însăși.

Foarte aproape de poezia populară, mai ales prin tipul de elemente relaționale folosite, *cîntecele țigănești* propriu-zise se prezintă la analiză neomogene din punct de vedere al realizării inadecvării. Puternică și flagrantă în *Cîntic de nuntă* — unde se merge în special pe linia inadecvării semantice — aceasta se pierde în *Rică*, unde apare sporadic, la încadrarea în context a cîtorva expresii, pentru ca în *Blestem de dragoste* să capete un aspect deo-

sebit, de inadecvare sintactică foarte sugestivă ca procedeu stilistic. În afară de faptul că poetul posedă mijloace stilistice foarte variate, acest lucru dovedește încă o dată, așa cum am mai spus, că raportul unilateral : procedeu stilistic constant, efect constant, nu există, că același procedeu poate declanșa efecte stilistice diferite în funcție de condițiile contextului. Se dovedește, de asemenea, importanța elementelor relaționale în stabilirea zonelor stilistice.

În *Rică*, după cum am văzut, principalele elemente relaționale sînt laitmotivele și formulele deviate. Folosirea termenilor de argot țigănesc și familiari cu nuanță „tare" — *pirandă, parșiv, matol; îți lua piuitul, bă* — merge mînă în mînă cu o serie de termeni din argotul hoților *(mardeiași, giolari, caramangiu)*, toți însă folosiți în sens foarte propriu. În contextul acestor termeni, al căror sens nu e bine cunoscut cititorului, cele cîteva expresii ușor inadecvate, prin însăși inadecvarea lor, realizează tranziția necesară de la formulele deviate de factură populară la termenii de argot astfel poetizați :

> [...] *ăl* mai prima barbugiu,
> *cuțitar, caramangiu,*
> ca un *fante de spatiu* [...]

> De se lăsa cu bătaie,
> atunci o *făcea de oaie* [...]

> Îl făceau toți *zurbagiu* [...]

> [...] parșivul, cu mîna *scurtă* [...]

Simetria obținută cu ajutorul formulelor deviate încadrează anecdotica împănată cu termeni de argot și care, astfel, capătă unitate.

În *Blestem de dragoste*, inadecvarea îmbracă o formă foarte originală. Poezia este construită pe suprapunerea a două „formule" de blestem : una — cea de bază, devenită specie poetică în folclor — este aci vizibilă în mod sporadic, mai mult în structura sintactică a dirijării textului spre persoana a doua și a imperativelor alternate cu subjonctive, care au aceeași funcțiune :

> [...] urle-și ghiersul ca buhaiul,
> limba să ți se-mpletească,
> să vorbiești pe păsărească, [...]
> ardi-te-ar focul, mangalul [...]

Peste această formulă se suprapune un blestem spontan, improvizat, s-ar părea — legat de situația specială povestită în partea a doua a poeziei. Această a doua formulă nu modifică structura sintactică, ci aspectul lexical — și, evident, acordă nuanțe suplimentare unor unități morfologice. Disparitatea celor două formule de blestem, tranziția bruscă de la una la alta rezultă din alăturarea insolită a imaginilor : cele consacrate de poemul ritual popular și cele create ad-hoc de poet :

Cînd ți-o fi lumea mai dragă,
să-ți pice dreapta beteagă
și s-ajungi *la cap de pod,*
cerșetor *slut și nărod* [...]

De asemenea, în interiorul poeziei apare o formă deosebită a inadecvării, obținută din aspectul semantic al subjonctivului. Sensul imperativ al acestuia, care domină în prima parte, unde subjonctivul alternează cu imperativul, realizînd efecte stilistice echivalente, se transformă în partea a doua într-un sens de optativ, de deziderat puternic (imperativ), declanșat, de altfel, de optativul de pornire. Iată spre comparație prima parte :

[...] *ardi-te-ar* focul, mangalul,
să fii scopit ca muscalul !
Cînte-ți popa din Scriptură,
să-ți văz dafinul pe gură !

și partea a doua :

Dar *de-o fi și-o fi să vii*
iar în brațe *să mă ții,*
să-mi săruți țîța și gura
și *să-mi stingi* din sîn arsura [...]

Echilibrarea nuanțelor diferite de optativ se face în final, cu versul :

[...] aduce-mi-te-ar ghiocul !

unde cele două aspecte stilistice, difuzate în întreaga poezie, se împletesc organic. În interiorul elementului de coerciție și regularizare — moduri-timpuri — intervine, deci, elementul de variație, și anume valorile repartizate, niciodată clar delimitate una de

cealaltă, adică ușor inadecvate, ale respectivelor moduri. Termenii de argot, puțini la număr, se încadrează bine în text datorită nuanțelor „tari" ale efectelor de evocare. Așa tonul superlativ, de mare tensiune, se obține fără să fie folosit nici un superlativ, doar din termenii asociați și din amestecul dozat de sensuri ale subjonctivului (cu sens de imperativ și optativ).

În *Cîntic de nuntă* în schimb, inadecvarea semantică pe baza improprietății și a altor procedee de inadecvare, prea evidente, este accentuată și agresivă.

Apar astfel o serie de termeni populari :

O să *zic* ... [o istorie]

în limbajul popular se spune curent „a *zice* un cîntec" ; apoi:

[...] *a rămas mireasa fată* [...]

Stau *mîndri* ca doi păuni
mirii chipeși [...]

apoi din argotul țigănesc — *șucară, fante de gagiu, ginerica, candriu* (în înțelesul curent de *nebun*). Inadecvarea are loc aci mai puțin la nivelul termenilor izolați, cît la cel al expresiilor stereotipe [1] — expresii ușor de echivalat cu locurile comune și introduse aci într-un context puțin modificat. Același procedeu, dar mai puțin subliniat, l-am întîlnit în *Hanny* și în *Cîntic de fată mare* — dar în fiecare avînd un efect deosebit. Acest gen de inadecvare este și aci susținut de locuri comune rămase intacte — ca și în *Cîntic de fată mare* —, fapt care ne dovedește că, din punct de vedere al construcției poemului, locurile comune și expresiile stereotipe sînt echivalente. Cîteva exemple :

O să zic *pe drum de seară* [...]

Expresia, care se folosește la ghicitul în cărți, este aci inadecvată ;

Trist e cînticul, *uitat* [...]

[...] ca un *fante de gagiu* [...]

Am numit *expresii stereotipe* ceea ce traduce termenul francez folosit de Bally : „expressions figées" — expresii sau sintagme consacrate de limba vorbită și avînd o circulație foarte mare.

Poetul folosește un pleonasm, care combină un termen de argot cu unul aparținînd vocabularului de mahala, ambele raportate — inadecvat — la *cîntic:*

Spune-l, inimă, de poci
scoate-l tu, *ca din găoci* [...]

Aceste inadecvări își fac loc printre locuri comune intacte, ca *drum de seară, strună de vioară, nuntă cu alai* etc. Datorită acestora, expresiile inadecvate se prezintă ca atare; nu trebuie să uităm că inadecvarea se obține printr-o legătură neexactă (semantic sau gramatical), dar, în același timp, strînsă — a termenului cu respectivul context. Inadecvarea apare și în folosirea unor termeni — cu efect stilistic identic — în accepția lor etimologică, deci îndepărtata de sensul potențial și cunoscut de cititorul neavizat, îndepărtată astfel și de context. *Crai* este folosit în sensul de „bărbat", *lăcrămat,* care se folosește în special la ghicitul în cărți, în sensul de „trist"; *petrecanie* (compară cu: *a face de petrecanie)* aci apare cu sens de „petrecere mare", *ismenită* cu sens de „schimbată" (compară cu sensul curent al verbului *a se ismeni*) etc.

Pe aceeași linie se situează modificările în sintaxa locurilor comune, care — ca și în *Cîntic de fată mare* — se reliefează în raport cu cele rămase intacte și le poetizează:

Trist e cînticul uitat,
de jale și lăcrămat [...]

Sintagma *cîntic de jale* este întreruptă.

[...] și-l sloboade-ncet, *subțire*
cînticul cu tristul mire [...]

Apare aceeași întrerupere și în sintagma *o țigancă / neagră* pentru a reliefa calificativul:

și-i slugea frumos, pe tavă,
neagră o țigancă roabă.

[...] îi sorbea *ca pe-o cafea*
ochii ei *de catifea.*

Aci dubla comparație dezvoltată izolează locul comun și-l revalorifică. În:

[...] păunul mire [...]

metafora este implicită, reliefată și de inversiune.

Inadecvarea apare uneori în folosirea improprie a prepoziţiei : „ţiganca *de* tingire".

O singură reminiscenţă livrescă e puţin disparată : *tristul mire*, şi un singur termen utilizat într-un sens conotativ, îndepărtat (coroborat, de altfel, cu sensul pe care-l are în argot) :

> cînd pornise, *grea*, pe seară
> petrecania boiară [...]

Din această mulţime de procedee, care realizează inadecvarea pe o serie de planuri, putem trage concluzia că aglomerarea de elemente stilistice, care converg spre acelaşi efect, face ca zona stilistică să nu fie bine stabilită — poezia e eterogenă, prea încărcată şi respectivele elemente nu sînt suficient integrate în context.

Ciclul de *Cîntice ţigăneşti* a apărut în 1941 ; în împrejurările de atunci, placheta de versuri a constituit „un act de participare intensă, critică şi omenească, la drama unei mase crunt asuprite" [1]. Dar nu numai atît. Mergînd pe linia strălucitilor săi înaintaşi — de tradiţia cărora se prevalează cu sfielnică mîndrie — poetul proclamă prin cînticele sale valorile incontestabile, atunci contestate, ale unei poezii profund originale şi înrădăcinate în pămîntul românesc. Volumaşul este pestriţ, sursele diverse, fiecare poezie în parte se află la limita dintre mai multe influenţe. M. R. Paraschivescu nu a căutat, în această diversitate, să sublinieze aspectele pitoreşti de suprafaţă ale cînticelor de „mahala", sau ale celor „ţigăneşti", sau ale celor populare. Ci a căutat mai întîi să-şi asimileze meşteşugul acestor tipuri diverse de poezie. A urmărit apoi sensul stilistic al diferitelor procedee, valoarea lor schimbată în funcţie de tipul de poezie cu care avea de-a face, cu genul în care se încadra sau mediul în care circula mai frecvent. Pornind de la aceste procedee, a recreat *Cînticele ţigăneşti*.

Nu am discutat aci imaginea, substanţa stilistică a poeziilor. Materialul cu care a lucrat poetul i-a impus reluarea unor imagini,

[1] *Cîntice ţigăneşti*, v. *Prefaţa* editurii, în col. „Biblioteca pentru toţi", 1963.

a unor metafore sau comparații chiar (uneori strofe întregi apar, luate din cîntece de cîrciumă și pe care poetul le-a modificat atît cît să le poată integra în context). Dacă tot acest material compozit retrăiește în *Cîntecele țigănești* este tocmai datorită faptului că este legat prin procedee care ating structura poemului, organizarea lui. M. R. Paraschivescu a subliniat, stilizîndu-le, procedeele reluate, astfel încît scheletul poemului transpare adesea prin imagini, punînd în lumină meșteșugul împletit al celor doi poeți.[1]

[1] Astfel organizate, perfecționate cîteodată pînă la un anumit manierism, poeziile din ciclul analizat nu sînt numai simple pastișe, după cum nu sînt cîntice de mahala culese și redate doar ca atare. Originalitatea poetului se vădește în special în acele poezii care au fost cuprinse, pentru ușurarea analizei, în seria cînticelor de inspirație — poezii cu intonații eminesciene, fluide și limpezi; *Romanță* este o demnă replică a romanței *Pe aceeași ulicioară*, ale cărei prime versuri îi servesc, de altfel, de moto.

VIRGIL NEMOIANU

ANALIZA POEZIEI „PE O SCÎNDURĂ CU ACTINII" DE MIHAI BENIUC[1]

Poezia lui Mihai Beniuc *Pe o scîndură cu actinii* a fost publicată în volumul *Poezii* (1943). Ea este alcătuită dintr-o singură frază :

Cînd anemonele de mare
Pe luntrea noastră, o epavă,
Adînc sub undele amare,
Vor ţese lumea lor suavă,

Neştiutoare de povestea
Acestui naufragiu mare
Şi de furtunile acestea
La urma urmei trecătoare,

Cînd, din adîncuri, greu năvodul,
Odată-n preajma înserării,
Va scoate la lumină rodul
Minunii coapte-n sînul mării,

Şi va privi uimit pescarul,
De-atîtea frumuseţi bizare,
De viaţa ce-a-mbrăcat cu harul
Ei scîndura din fund de mare,

Cînd în acvariu spectatorii
Se vor lăsa tîrîţi de vrajă
Visînd păţanii iluzorii,
Departe, pe-o-ncercată plajă,

Iubito, noi vom fi temeiul
Acestei noi minuni de jocuri,
Cu sufletul zidit în steiul
Din vatra veşnicelor focuri,

[1] Lucrare prezentată în şedinţa din 30 mai 1963 a Cercului de stilistică şi poetică al Acad. Române.

25 Iar candizii polipi, în spațiu
Simbolizînd mișcări ciudate,
Vor cere pururi cu nesațiu
Îmbrățișările nedate.

Poezia cuprinde șapte catrene cu rime feminine încrucișate *(a b a b)*. Acestea împart fraza în o propoziție principală (strofa VI), cu o coordonată adversativă (strofa VII) și precedată de 4 subordonate temporale (strofa I—II, strofa III, strofa IV, strofa V), ale căror verbe exprimă acțiuni succesive. Un complement circumstanțial de cauză, al uneia din aceste subordonate temporale (strofa IV), este lămurit de o subordonată atributivă-determinativă (strofa IV). Nu avem ingambament de strofă. Limitele strofelor coincid în toate cazurile cu limitele propozițiilor (la strofa IV considerăm subordonata atributiv-determinativă ca fiind înglobată subordonatei temporale 4). Subordonatele temporale sînt coordonate între ele prin simplă juxtapunere (între temporalele 2 și 3 se schițează un raport de coordonare copulativă, menit să sugereze distanța temporală mult mai scurtă între ele decît între celelalte).

Poezia este axată pe opoziția dialectică între esența și aparența unui fenomen. Esența fenomenului este, în cazul acesta, dragostea statornică, fixă, inexpugnabilă a unei perechi, care devine, mijlocit sau nemijlocit, cauza și baza unei serii de evenimente exterioare. Succesiunea plastică și aparent autonomă a acestora îmbracă în falduri de diversă aparență faptul ontologic central al dragostei. Antinomia tematică se propagă sau se reflectă în dimensiunile multiple ale poeziei, într-o serie de opoziții, antiteze, contraste de diverse categorii [1]. Se poate vedea, însă, că această antinomie de bază, cu suita ei de opoziții deduse, nu este decît unul din stîlpii care poartă poezia, dacă o punem față în față cu o altă viziune a poeziei *Pe o scîndură cu actinii*. Aceasta poate fi înțeleasă și ca o desfășurare de momente organic solidare, o creștere firească în etape înspre un punct culminant afirmativ. Am vrea să arătăm felul în care un întreg artistic concret poate rezolva (la nivelul concretului poetic) această contradicție de organizare și de concepție — între viziunea seriei de fapte ca antinomie ontologică și ca succesiune de trepte organice. Pentru aceasta, să vedem întîi sis-

[1] Într-o primă viziune, deci, textul poetic pare o ilustrare perfectă a tezei lui Walzel despre binarism ca trăsătură specifică a poeziei moderne. (O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin, Athenaion, 1923, pp. 115, 163.)

temul de elemente sinergice, subordonat fiecăruia dintre cei 2 termeni ai antinomiei de organizare.

Elemente antinomice. Antiteza tematică este formulată în versurile 21—22 :

Iubito, noi vom fi *temeiul*
Acestei noi minuni de *jocuri* [...]

Opoziția între ceea ce este statornic, permanent, fundamental, și ceea ce e fugar, schimbător, aparent *(temeiul / jocuri)* este reluată în cuvintele-rimă ale versurilor 23—24 imediat următoare, și anume în așa fel ca termenii ce desemnează stabilitatea să rimeze între ei *(temeiul — steiul)* ; la fel ca și cei care desemnează mișcarea imprevizibilă, modificarea fugară *(jocuri — jocuri)*. Se obține pe această cale un plus de emfază, ca și prin faptul că stabilitatea, permanența sînt redate prin singular, iar schimbarea multiformă prin plural.

O opoziție aproape tot așa de importantă, deși mai greu de depistat, este aceea între cadru și modul de relatare a acțiunii. Narațiunea poetică este deliberată, organizată într-o perioadă amplă, explicită, cu scurgere calmă, cu o multitudine de circumstanțiale. Cadrul spațial-temporal al naratorului liric este însă, după toate probabilitățile, o năpraznică furtună marină. Discret, în această privință, el se trădează totuși. Toate predicatele propozițiilor frazei sînt la viitor (inclusiv cel din propoziția a treia, v. 15 : perfectul compus : „viața *ce-a-mbrăcat* cu harul / ei scîndura" este în mod logic un viitor II : viața *ce va fi îmbrăcat...*). Cu privire la prezent, avem numai 3 indicații : naratorul dă, chiar în v. 2, prezentul *(luntre)* viitorului *(epavă)* ; în plus, avem cele două adjective demonstrative și substantivele : *acestui naufragiu* și *furtunile acestea*. Adjectivele demonstrative sînt de apropiere, o *apropiere* care nu are sens logic, ținînd seama de caracterul substantivelor, decît dacă e simultan *spațială* și *temporală* (vv. 6—7). Contrastul între încadrarea spațio-temporală și conținutul său real dezvăluie atitudinea de detașare calmă, transfigurată, a naratorului (termen al cuplului erotic), cauzată de siguranța cu privire la permanența absolută a dragostei sale, dincolo de relativitatea incidentelor umane sau naturale *„la urma urmei trecătoare"* (v. 8).

Un contrast asemănător, dar mult mai minuțios tratat, vădește analiza lexicului folosit, care, într-un fel, amplifică opoziția *temei — jocuri*. Într-adevăr, proveniența materialului lexical din vv. 21 — 24 contrastează cu cel din alte strofe. Acesta este, e drept, un procedeu de a reliefa pregnant tema poeziei. Tudor Vianu [1] a indicat rolul mijloacelor gramaticale (timpul verbelor) pentru reliefare și înmulțirea planurilor. În aceeași ordine de idei, am putea considera „scos în relief" un pasaj de text, al cărui material lexical se încadrează masiv unui cîmp semantic net distinct de cîmpul semantic, sau cîmpurile semantice, ale restului textului poetic. Faptul opoziției ne interesează însă mai mult decît rolul de reliefare. În strofa VI, materialul lexical denotă „terra firma", elementul pămînt : *temeiul, zidit, steiul, vatra. Focul* presupune și el pămîntul (după cum se și spune în text). Spre deosebire de aceasta, materialul lexical al strofelor I—IV (mai exact acela care e relevant) ține de elementul acvatic cu principala sa formă de manifestare în natură : imensele suprafețe marine *(mare, unde, naufragiu, furtuni, sînul mării, fund de mare)*. De altfel *mare* revine obstinat în primele 4 strofe, uneori ascunzîndu-se după omonimi sau apropieri fonetice : *amare* (v. 3) și adjectivul *mare* (v. 6). Dacă le punem și pe acestea la socoteală, avem 5 intervenții în 4 strofe. Elementul acvatic e prezent și prin zone, activități, unelte adiacente sau anexe lui *(luntre, epavă, năvod, pescar, scîndura din fund de mare)*. Dar lumea marină (de suprafață, limitrofă sau submarină) e violent impusă cititorului, mai ales prin viețuitoarele specifice [2], a căror prezență o înregistrăm de 3 ori : în titlu, în prima strofă și în ultima strofă (v. 1, v. 25).

[1] T. Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 258.

[2] Actinia sau anemona de mare, cum i se mai spune, este un celenterat marin, al cărui orificiu bucal este înconjurat de tentacule. Mișcarea cvasi continuă a acestor tentacule poate sugera, pe de o parte, pe cea a degetelor unei țesătoare, pe de alta petalele anemonelor terestre. Deși, biologic, apartenența actiniilor la regnul animal este indiscutabilă, percepția profanului ezită între atribuirea lor categorică animalului și vegetalului. Aici se cuvine subliniat plusul de emfază a detașării obținut prin familiaritatea lui *la urma urmei trecătoare* față de solemnitatea unei furtuni sau a unui naufragiu.

Am mai putea aminti aici pe tatăl lui Adrian Leverkühn, care compătimea elanurile cvasi vitale ale mineralelor din care conjura făpturi asemănătoare prin experiențe chimice. (Th. Mann, *Doktor Faustus*, Aufbau Verlag, Berlin, 1956, p. 30.)

Termenul *polip* caracterizează 2 viețuitoare diferite : un cefalopod octopod (din aceeași clasă cu sepia) și un celenterat din clasa hidrozoarelor (din aceeași clasă cu meduza). Ambele sînt mișcătoare, spre deosebire de actinie, care este fixă. Cefalopodele (ca moluște) sînt mult superioare actiniilor și hidrozoarelor. Acest lucru este neesențial, întrucît în contextul dat contează numai cîteva trăsături distinctive comune : existența tentaculelor și mișcarea lor, forma de viață primară, mediul marin.

Antiteza acvatic-terestru este nu numai o antiteză de denotații, ci, mai ales, o antiteză de conotații (instabil, înșelător, nesigur *versus* permanent, solid etc.).

Strofa V participă și ea la mediul acvatic, deși „acțiunea" se desfășoară pe pămînt. Spațiul său este o enclavă marină în continent, al cărei sens este tocmai sugerarea și recrearea, cel puțin imaginară, a elementului marin.

Alte contraste au un caracter mai special. Așa este, de exemplu, cea dintre suprafața apei și zona submarină, dintre care primul termen este încărcat de conotații negative (luptă, adversitate, dezastru), al doilea de conotații dubios-pozitive (blîndețe, naivitate paradisiacă, valori prerafionale). Vedem astfel cele două serii : *undele amare* (v. 3) ; *luntre-epavă* (v. 2) ; *naufragiu* (v. 6) ; *furtuni* (v. 7). A doua (seria submarină) : *lumea suavă* a anemonelor (v. 4) — *candizii polipi* (v. 25) — *frumusefi bizare* (v. 14) — *mișcări ciudate* (v. 26). Tribulațiile dragostei se înscriu pe orbita pe care o efectuează un obiect (în transformare), semnal și purtător al ei. Acest obiect — *luntrea* (v. 2) — se află întîi la suprafața mării, mediu ostil care îl transformă în *epavă* (v. 2). Aici se efectuează trecerea în mediu submarin, unde epava, *scîndura* (v. 16), se transformă în *scîndură cu actinii* și trece în mediul ambiguu, acvatic-terestru, al acvariului (v. 17). Și aici mediul supramarin determină o transformare negativă, cel submarin o transformare îndoielnic pozitivă. Trecerea dintr-un mediu în altul îngăduie lui Beniuc să demonstreze o remarcabilă tehnică poetică. V. 9 începe astfel : *„cînd, din adîncuri..."* Ne vom referi la primele 4 silabe, care sugerează minuțios seria : suprafață — scufundare — revenire la suprafață. Atît la nivelul vocalic cît și la cel consonantic, hemistihul *cînd din adîncuri* are o structură ternară reprezentabilă ca *a b a*. Vocalele-centru de cuvînt au o bază comună (gradul de închidere a gurii și nazalitatea), iar diferențele sînt situate în succesiunea locurilor de articulare : posterior — anterior — posterior *(î̃ — ĩ — î̃)*. Consoanele se dispun astfel : la extremități, 2 ocluzive velare *(k — k)*, care închid 3 ocluzive dentale *(d)*. Și aici se suprapune o triplă pedală nazală *(î̃, ĩ, î̃)*.

S-ar putea ca fonic apropierea *cînd — scîndură — adînc* să fie accidentală, ea este în orice caz spectaculoasă.

Opoziția între îndrăgostiți și mediul dezlănțuit îngăduie confruntarea dramatică a pronumelor și adjectivelor pronomi-

nale. Lui *noastră* (v. 2), care introduce discursul direct, îi răspunde solidar *noi* (v. 21) în fața coaliției subumanului: „lumea *lor*" (v. 4); „*acest* naufragiu" (v. 6); „furtunile *acestea*" (v. 7); „harul *ei*" (v. 15—16). Am mai putea adăuga diverse opoziții mărunte, mai ales între epitete [„lume *suavă*" (v. 4) /„unde *amare*" (v. 3); „pățanii *iluzorii*" (v. 19) / „plajă *încercată*" [1] — (v. 20) etc.], dar și între substantive [*înserare* (v. 10) / *lumină* (v. 11) etc.].

Frecvența elementelor antinomice ar putea scuza o interpretare pesimistă a poeziei, pe care o putem schița astfel: întrucît fenomenul originar al umanului apare în imanent numai sub forma unei suite de avataruri, faza ontologică precedentă *(candizii polipi)* nu este lipsită de atracții.

Elemente de succesiune. Unilaterală, o astfel de definire ar trece cu vederea tehnica treptelor și elementele organice, care echilibrează elementele antinomice. Pentru Beniuc este specific interesul față de treptele ontologice, înțelegerea diverselor forme de mișcare ale materiei. El știe să plăsmuiască și să respecte regnurile succesive și suprapuse. Un exemplu tipic al acestei preocupări constante este *Ființe* (din 1940):

Fără formă, grea, stîngace
Firea oarbă tace, tace.

Sclave unei legi fatale,
Au încremenit cristale.

Răsărind greoi din tină,
Plante pipăie lumină.

În priveliște de seară,
Stă la pîndă ochi de fiară.

Omul în lumină slabă
E neliniștit și-ntreabă.

Această linie se regăsește în poemul *Pe o scîndură cu actinii.* Modul cel mai simplu de a o pune în evidență este analiza subiectelor și predicatelor. Seria subiectelor este următoarea: *anemonele-de-mare — năvodul — pescarul — spectatorii — noi — polipii*, reprezentînd treptele de semnificații: biologic-primar, unealtă umană,

Plajă încercată: „Teritoriu clasic al aventurii, plajă care a suportat peripețiile multora, care a cunoscut întîmplări uluitoare".

meserie umană, semenul *(noi* : sursa centrală a acțiunii). Poemul recade apoi la treapta inițială a scării, îmbogățită însă de un întreg univers conotativ. Seria predicatelor : *a țese — a scoate — a privi — a se lăsa tîrît,* organizează următoarele trepte de semnificație [1] : acțiune mecanică inconștientă ; acțiune fizică conștientă (de muncă) ; acțiune intelectuală simplă (pescarul se află în cursul elaborării unei judecăți de valoare, e drept, nu prea concludentă : *va privi uimit)* ; acțiune intelectuală complexă (*spectatorii* efectuează în mod activ trecerea lor într-o stare pasivă, producătoare de emoții estetice, de delicii ale imaginației — o acțiune deci sofisticată, complicată). Penultimul predicat : *vom fi temeiul* reprezintă o autodefinire, sinteza unui proces îndelungat de analiză, deosebit de cuprinzătoare și profundă, care le întrece pe toate cele precedente. Ultimul predicat : *vor cere* exprimă din nou o acțiune simplă, de mare valoare cinetică, însă, de data aceasta, cinetismul său este potențat de circumstanțialele superlative, care îl lămuresc : *pururi* (superlativ temporal), *cu nesațiu* (superlativ modal). [2]

Caracterul de trepte bine individualizate îl atestă și structura propozițiilor care sînt prevăzute cu elemente secundare abundente de toate categoriile [3]. În aproape toate propozițiile, *grupul predicatului* deține preponderența numerică .[4] Această accentuare a acțiunii conferă cursivitate narațiunii, la fel ca și faptul că, de obicei, unul din modificatorii predicatului este lămurit de mai mulți alți modificatori, care se leagă unul de celălalt, formînd o serie mai lungă [5]. Schematizînd, putem spune că structura

În transcrierea sensului verbelor, am luat în considerare și contextele corespunzătoare (cel puțin în unele cazuri, inevitabil).

Am exclus subiectul *viața* și predicatul *a-mbrăcat,* întrucît ele nu fac parte din scara ascendentă a temporalelor. Cum spuneam la început, prop. IV este subordonată nu principalei, ci unui compl. circumstanțial al prop. III. În plus, predicatul *a-mbrăcat* (fie că îl considerăm perfect compus, fie viitor II)diferă ca timp de toate celelalte predicate.

[3] Referindu-se la complementele care se leagă direct de predicat, avem în prop. I : 3 compl. de loc *(pe luntrea, sub undele, adînc)* și unul direct *(lumea)* ; în prop . : un complement direct *(rodul),* 2 de timp *(în preajma, odată),* unul de loc *(din adîncuri)* ; în prop : un complement de loc *(în acvariu),* unul de agent *(de vrajă),* unul de mod *(visînd)* ; în prop. VII : un complement de timp *(pururi),* 2 de mod *(cu nesațiu, simbolizînd),* unul direct *(îmbrățișările).*

[4] O excepție este prop. I, unde grupul predicatului este aproximativ echivalent cu grupul subiectului (propoziția introductivă a unei fraze discursive este, de regulă, expozitivă).

[5] Cele mai specifice sînt în prop. I : *neștiutoare... de furtunile... la urma urmei trecătoare* ; în prop. II : *rodul/Minunii coapte-n sînul mării* (compl. dir. — atrib. subst. — atrib. adj. — compl. circum. loc — atrib. subst.) ; în prop. VI : *cu sufletul zidit în steiul / Din vatra veșnicelor focuri.*

tip a propoziției este următoarea : centrul predicat (sau eventual subiect), și 3—4 modificatori diverși direcționați radial, care îl lămuresc multilateral, unul dintre ei fiind continuat de o concatenare mai lungă[1].

Am putea regăsi principiul organizării în trepte în unele scheme sonore; astfel : „*v*atra veșnicelor *f*ocuri" (v. 24), unde aliterația slăbită (3 fricative labiodentale, dintre care primele 2 sonore și ultima surdă) sugerează descreștere treptată, iar „*pățanii* [...] *departe pe-o-ncercată plajă*" (vv. 19 — 20) creează reverberația ocluzivei bilabiale plozive surde (*p*) la distanțe treptat crescînde.

Propozițiile subordonate nu alcătuiesc numai trepte ale unei gradații, ci și faze succesive, ordonate ale unei evoluții epice. Narațiunea este închegată firesc, dar nu este completă — se descriu numai secvențele ei esențiale, marcate și delimitate de conjuncția *cînd*.

Dacă un adverb de timp este socotit suficient pentru a delimita între ele treptele secundare, exprimate de temporalele subordonate, în schimb principala este introdusă de vocativul *iubito*, adevărată piatră unghiulară a întregii poezii; punctul acesta de sprijin îndeplinește mai multe funcții. În primul rînd, *iubito* este un element metalingvistic[2], de verificare a codului poetic, deteriorat, presupune eul poetic, de lunga imagine introductivă. *Iubito* dublează pe *noi*, această opoziționare lămurind în mai mare măsură dispunerea personajelor în spațiul poetic, raporturile între ele. Totodată, însă, vocativul acesta este singurul element aflat în afara structurii frazei unice : este singura izbucnire autentică, venind de foarte din adînc, spărgînd sistemul pe care (ca element metalingvistic) este menit să-l restaureze sau de a cărui integritate are cel puțin datoria să se asigure, acest sistem de exprimare elaborat, curtenitor, aparent artificial, aluziv, distant, blajin, puțin obosit chiar (rimele feminine și căderea finală).

Elemente de omogenizare. Prin vocativul *iubito*, cu dublul său caracter de distrugere și restaurare a unită-

[1] Firește, am forța lucrurile dacă am susține că această schemă (care, de altfel, nu se aplică perfect în toate cazurile) coincide cu schema, tot atît de imperfectă, a unui polip cu una din tentacule extinsă.

[2] În sensul folosit de R. Jakobson, *Linguistics and poetics*, în *Style in Language*, Massachusetts Institute of Technology, 1960, pp. 357—358. Cf. și vol. : *Probleme de stilistică*, Buc., Ed. Șt., 1964.

ții, ajungem la elementele de omogenizare, elementele care asigură unificarea între elementele antinomice și cele de succesiune. Un astfel de rol joacă cuvîntul *minune*, ce apare de două ori, de fiecare dată într-un caz oblic : *năvodul* [...] *va scoate* [...] *rodul/Minunii coapte-n sînul mării* (vv. 9, 11, 12) ; *noi vom fi temeiul acestei* [...] *minuni de jocuri* (vv. 21, 22). *Minunea* are deci un *temei* și un *rod*. Decodarea e ușurată de spațiul mic dintre ele : *temeiul* = „îndrăgostiții și evoluția obiectivă a dragostei pînă la naufragiul final" ; *rodul* = „scîndura învăluită de viață submarină și prezentată în acvariu, produsul obiectiv-sintetic al naturii și artei". Prin urmare, *minune* nu poate fi decît echivalent cu „creație". De altfel, avînd un *temei*, *minune* nu poate fi echivalent cu „miraculos", cu „minune", în sensul, de exemplu, blagian al cuvîntului, ci este substantivarea unei judecăți estetice de valoare : „este minunat" = „este admirabil", o calificare ce nu depășește în esență ordinul natural, ci numai cantitativ : „este extraordinar", „este ieșit din comun".

Metrica poeziei și, în genere, elementele componente ale stratului sonor joacă un puternic rol unificator. Acesta este cazul în majoritatea mesajelor poetice, dar nu este mai puțin adevărat că, adesea, astfel de mijloace sînt folosite pentru a accentua elemente antinomice, pentru reliefări etc. Uniformitatea (relativă) la scara întregii poezii este realizată de poet tocmai prin echilibrarea opozițiilor între diversele elemente metrice sau sonore, evitîndu-se repartizarea lor ostentativă — pe segmente succesive, de exemplu.

Unitatea metrică folosită în *Pe o scîndură cu actinii* este dimetrul [1] iambic. Toate cele 28 de versuri se caracterizează prin următoarele trăsături comune constante : 9 silabe, versuri hipercatalectice, de tip paroxitonic, ultimul ictus este totdeauna accentuat. Numai în 14% din versuri, accentul gramatical se suprapune tuturor celor 4 ictusuri, transformîndu-le în accente principale [2], marea majoritate (peste 2/3 din versuri) avînd 3 accente principale. Firește, ținînd seama de obligativitatea accentului

[1] Termenul propus de R. Jakobson și B. Cazacu, *Analyse du poème «Revedere»* (*Cahiers de Linguistique*, 1962, p. 49).

[2] Ca terminologie de lucru am numit *accent principal* al versului pe cel unde ictusul coincide cu un accent gramatical, *accent secundar*, ictusurile lipsite de accent gramatical, iar *accent suplimentar* cazurile cînd accentul gramatical e pe thesis (upbeat) fără schimbare de picior.

principal pe silaba 8, în toate cele 17% de cazuri cînd întîlnim numai 2 accente principale, acestea coincid cu ictușii pari. De aici preponderența accentelor principale pe ictuși pari, față de accentele principale pe ictuși impari (48 : 35).

Repartizarea accentelor principale îngăduie cîteva observații interesante. Astfel, dezechilibrul constatat în repartizarea accentelor principale pe ictuși este relativ la scara întregii poezii. Strofa VI (care conține propoziția principală a frazei) are cele mai multe accente principale, iar cele 2 versuri, care aproximează o enunțare a temei, au scheme accentuale complete (vv. 21—22). Poezia începe și se încheie cu versuri care au numai 2 accente principale. Numai într-un singur caz avem un vers de 4 accente principale, alăturat unuia cu 2 (versurile 4—5), ceea ce asigură cursivitatea lină a tranzițiilor în limitele nuanțelor asigurate de varierea paradigmei accentuale aproape de la vers la vers.

În sistemul de versuri, deci, distribuția accentelor principale constituie variabila neregulată, iar constanta — cele 4 trăsături amintite mai sus. Respectarea severă a acestora impune procedee de control al silabelor [1], pe care le vom numi generic eliziuni și pe care le întîlnim în v. 10 : „odată-n preajma" ; v. 12 : „coapte-n sînul" ; v. 14 : „de-atîtea frumuseți" ; v. 15 : „Viața ce-a-mbrăcat" (dublă) ; v. 20 : „pe-o-ncercată". Utilizarea atentă a hiaturilor servește aceluiași scop (*suavă* în v. 4, *naufragiu* în v. 6).

Analiza frecvenței și distribuției vocalelor revelă o paletă vocalică deosebit de echilibrată. Acordînd valoarea *1* vocalelor din silabe neaccentuate, valoarea *2* vocalelor din silabe cu accent secundar, valoarea *3* vocalelor din silabe cu accent principal, obținem suma totală 445 ; *a* are valoare totală 98, *e* = 80, *i* = 53, *o* = 38, *u* = 58, *ă* = 27, *î* = 37, iar diftongii (nediferențiat : *ea, oa, ui, iu, eu, oi, eo, ia*) = 54. Relativa dominare a lui *a* provine din faptul că, din 28 de accente pe silaba 8, 15 sînt cu *a*. Constatăm deci o paletă vocalică remarcabil de completă și echilibrată, balanța fiind ușor aplecată spre vocalele deschise. S-ar mai putea obține eventual și alte relevanțe, dar socotim că supralicitarea materialului sonor nu este înțeleaptă.

[1] Vezi Seymour Chatman, *Comparing Metrical Styles*, în *Style in Language*, p. 149.

Stratul sonor (elementele fonetice și metrice) joacă un rol de unificare implicită. Un element unificator explicit este ultima strofă:

> Iar candizii polipi, în spațiu
> Simbolizînd mișcări ciudate,
> Vor cere pururi cu nesațiu
> Îmbrățișările nedate.

Cum spuneam, aceasta este o coordonată adversativă. Ea exprimă o acțiune care se desfășoară simultan cu cea a principalei. Simultan — într-un prezent „gnomic" în viitor, paralel cu acțiunea din principală și din toate subordonatele temporale succesive. Putem să spunem că ultima propoziție se află într-un raport ironic [1] față de restul poeziei. Într-adevăr, adversativa așteptată ca statică, față de curgerea și mișcarea din principală și subordonate, este tot dinamică. Ea exprimă însă o mișcare permanentă față de mișcarea pe etape marcate și delimitate din temporale. Avem deci triada: subordonate temporale = mișcare fragmentară, dizruptă, a momentului; principală = bază permanentă, stare; adversativă = mișcare permanentă, permanență a mișcării.

Totodată nu putem sublinia îndeajuns importanța cuvîntului *polipi*, care unește în modul cel mai direct finalul cu începutul poeziei.

Putem considera finalul ironic și în sensul propriu al cuvîntului. Prin tipul lor de mișcare, *polipii* reprezintă corespondentul larvar, preanimal aproape, al *focurilor* (marele simbol, chiar dacă, strict științific vorbind, prebiologic, deci mai jos în scara evoluției) și al *jocurilor* (activitate umană). Această ironie este accentuată de *candizii* (= nevinovații, neinițiații, neștiutorii), care reiau la nivel inconștient, primar, forma jocului erotic, închizînd cercul prin mișcarea lor permanentă, dar neputincioasă, de sorbire, de aspirație. Tocmai această distanță uriașă între cele două forme de mișcare (asemănătoare prin formă numai) este exprimată de *un spațiu simbolizînd mișcări ciudate*, pe care o vom traduce prin

[1] *Ironic* are aici un sens apropiat de cel folosit de Cleanth Brooks: „numim ironic acel fapt sau acea situație unde există un contrast între speranță și înfăptuire sau între merit și răsplată" (*Understanding Poetry*, New York, 1960, p. 557).

„efectuînd mișcări al căror sens, incontestabil prezent, este greu de surprins", sau „efectuînd acțiuni-semnale a căror semnificație este foarte depărtată de ceea ce este semnificat". Este vorba, deci, de o situație în care distanța între *signifiant* și *signifié* este foarte mare și raportul logic între ele greu de depistat.

Analiza elementelor antinomice, de trepte și unificatoare, ne permite să distingem trei imagini distincte [1]. Imaginea expozitivă (vv. 1—20), o imagine cu caracter cinematic, urmărește tribulațiile simbolului dragostei. Imaginea focală (vv. 21—24) exprimă esența statornică a fenomenului descris. Epilogul (vv. 25—28) respinge cu blîndețe ironică posibilitatea unei soluții în afara cadrului uman dat, a societății umane, a rațiunii, a sistemului de valori umane. Eternitatea larvară este spectatorul impasibil al variatelor raporturi interumane, sociale.

Se mai poate discuta problema aparent paradoxală dacă *Pe o scîndură cu actinii* este sonet sau nu. Ne referim aici în primul rînd la sensul genetic al cuvîntului „sonet", care pornește din *strambotto*-ul medieval sicilian, introdus în literatura secolului al XV-lea în mod flexibil, avînd 11 rînduri, uneori 8, în Franța inițial 10. Brewer spune : „În Anglia *strambotto*-ul a încurajat apariția multor poezii asemănătoare sonetului în natură, dar a căror lungime variază de la 6 la 10 rînduri" [2]. Thomas Sebeok, care discută această problemă [3], numește „sonet" un vehicol de 6 + 2 rînduri. El consideră ca trăsătură distinctivă a sonetului contrastul între imaginea focală („the envoy") și imaginea suplimentară (materialul introductiv), acest contrast fiind elaborat analog în dimensiunile fonetică și semiotică. În treacăt fie spus, nu cred să poată fi depistată prea lesne în stare pură această ultimă trăsătură (cercetarea ar trebui să meargă spre sonetele organizate în octavă-sextet).

[1] Firește, „seria de fapte" nu se limitează la fenomenul erotic, și în nici un caz acesta nu poate fi înțeles prea strîmt. Seria conotațiilor e nesfîrșită. Printre cele mai importante e și fenomenul creației. A analiza această serie conotativă, elementele ei componente, importanța lor relativă, raporturile între ele ar depăși obiectul modest, dar precis, al lucrării de față. Se știe apoi că polivalența („ambiguitatea" în terminologia modernă) constituie o trăsătură de bază a oricărui text poetic. O analiză nu poate urmări consecvent decît un singur sistem de sensuri ; am lăsat afară diverse implicații și semnificații ale textului. Este posibilă, astfel, o interpretare a actiniilor ca operă de artă etc.

[2] Brewer, *Sonnets and Sextines*, Boston, 1937.

[3] *Decoding a Text : Levels and Aspects in a Ceremis Sonnet, Style in Language*, p.234—235.

Pe o scîndură cu actinii prezintă unele din aceste trăsături : lungimea : (28 = 2 × 14), imaginea introductivă (foarte colorată și „imagistică"), pseudo-envoy-ul („teoretic"). Prezența epilogului ironic, coordonat cu pseudo-envoy-ul, de aceeași lungime și valoare funcțională cu el, împiedică, după părerea noastră, definirea poeziei lui Beniuc drept un cripto-sonet. Pe de altă parte, s-ar putea argumenta că *Pe o scîndură cu actinii* se comportă față de *sonet* așa cum un *chant royal* se comportă față de *baladă*. O dublă imagine focală ar fi deci, în mod excepțional, admisibilă.

TOMA PAVEL

DESFĂȘURARE EPICĂ ȘI LIRISM ÎN „BALADA VECHII SPELUNCI" DE AL. PHILIPPIDE

1. *Balada vechii spelunci* a apărut în volumul *Visuri în vuietul vremii* (1939) și a fost reluată în volumul *Poezii* (1962). Iată textul ei:

Stăteam la mese-ngrămădiți —
Lipite trupuri, suflete stinghere,
Ca niște emigranți trudiți
În pîntecele unei vechi galere,
Spre vreo Americă de vis porniți.

Fata cu ochi de diamante negre
Turna-n pahare băutura tare,
Și lungi priviri scormonitoare
În piept ca niște suliți negre
Ne pătrundeau pe fiecare.

Ce sculptor scăpătat și neguros
Lăsase cîrciumarului drept plată
Statuia-aceea bărbară, lucrată
Parcă din smoală, Veneră ciudată
Cu creștetu-n tavanul unsuros?

Fata cu șolduri dolofane,
Pe care o iubisem rînd pe rînd
Cînta romanțe suburbane
Cu glasul răgușit și blînd
Al unei vechi toxicomane.

Urlau în viforul de-afară
Toți musafirii la Sabat
Și ne chemau neîncetat
Să ne-avîntăm cu ei afară
Pe coama vîntului turbat.

Dar noi priveam cu gîndul ostenit
Printre banalele refrene
Pe-un nou tovarăș chiar atunci venit
(Și presimțiri subpămîntene
Ne-nvăluiau domoale și viclene).

De unde răsărise printre noi?
Nici unul nu-l văzuse la intrare.
Ce adunare de strigoi!
Statuia ne turna-n pahare
Și sta la masă lîngă noi.

Să te mai miri de noul musafir,
De-mbrăcămintea-i demodată?
Purta un frac verzui, cusut cu fir,
Pantofi cu copci de-argint, cravată lată.
Cît un ștergar, manșeta fin brodată.

Cu ochi sticloși în fundul feței slabe,
Ne măsura tot învîrtind încet,
În degetele lungi ca niște scoabe,
Un ascuțit și fin stilet
Cu teacă plină de-ncrustări arabe.

L-am ascultat vorbind apoi
În glas cu mlădieri feline;
La vorba lui, dorințe noi
Și crîncene-aprindeau rubine
În întunericul din noi.

Vorbea despre-o oștire mare,
De-ntunecatul Împărat
Și despre-o stranie-njghebare,
Cu suflete de cumpărat:
Răsplata nu e viitoare.

La brațe ne-am crestat pe rînd
Și-am iscălit apoi cu sînge;
Statuia ne turna cîntînd
Cu glasul răgușit și blînd.
Rachiul avea gust de sînge.

Ha! Ce duhoare de pucioasă!
Unde-i tovarăşul ciudat?
Nu l-ai văzut jucînd pe masă
Cu fracu-n coadă, verde, ridicat?
Copita din pantof ieşea lucioasă...

Cîţi au plecat, cîţi au rămas
Din ceata noastră de atunci?
Trecut-a timp—un veac? un ceas? —
Blestemu-acelei vechi spelunci
Ne urmăreşte pas cu pas.

Balada vechii spelunci are o structură strofică ordonată. Balada este scrisă în strofa de cinci versuri cu două rime, una dublă, alta triplă.

Structura rimelor este, după cum se poate observa, diferită de la o strofă la alta : 1. a b a b a; 2. a b b a b; 3. a b b b a; 4. a b a b a; 5. a b b a b; 6. a b a b b ; 7. a b a b a; 8. a b a b b; 9. a b a b a; 10. a b a b a; 11. a b a b a; 12. a b a a b; 13. a b a b a; 14. a b a b a. (Notăm prima rimă cu a şi rima a doua cu b.)

Cu excepţia strofelor 10, 11 şi 14 nici o strofă nu are schema rimelor identică cu strofa care o precedă imediat. Cu alte cuvinte, schema rimelor se schimbă necontenit de la o strofă la alta. Cel mai frecvent este tipul simplu a b a b a, care apare de opt ori. Tipurile a b b a b şi a b a b b apar de cîte două ori fiecare, iar tipurile a b b b a şi a b a a b apar cîte o singură dată. Trebuie notat că primele trei tipuri de strofă, adică cele mai frecvente, au o trăsătură comună: dacă li se taie ultimul vers rămîn strofe cu structură rimală coerentă (a b a b şi a b b a). Efectul ultimei rime este, în aceste strofe, *prelungitor*. Pentru celelalte două tipuri, a b b b a şi a b a a b, lipsa ultimei rime ar lăsa o rimă fără răspuns; efectul ei este *întregitor*. Şi poate că nu este o coincidenţă faptul că în acest fel întregitor se termină antepenultima strofă, adică tocmai strofa de culminaţie a acţiunii baladei, în timp ce ultima strofă, cea de încheiere meditativă a întregii balade, are schema a b a b a. Ultimul vers, cu efect *prelungitor*, este convergent cu finalul imprecis, „suspendat", al baladei.

II. O urmărire atentă, a mijloacelor stilistice utilizate de-a lungul baladei, are, pe lîngă avantajul pur analitic, și un avantaj teoretic : pune în evidență importanța procedurii analitice, a comentariului amănunțit de-a lungul textului.

Prima strofă se compune dintr-o singură frază, cu predicatul pe primul loc :

1 Stăteam la mese-ngrămădiți,
Lipite trupuri, suflete stinghere,
Ca niște emigranți trudiți
În pîntecele unei vechi galere
5 Spre vreo Americă de vis porniți.

Versul 2 este o apoziție dezvoltată, dublă, introdusă în mijlocul frazei. Cuvintele-rimă A (versurile 1, 3, 5) sînt toate determinante ale subiectului inclus *noi* : în versul *îngrămădiți* complement de mod acordat (atribut circumstanțial), în versurile 3 și 5 atribute ale lui *emigranți*, termenul figurat al comparației. Cele trei rime fac, deci, legătura între *noi* și *emigranți* prin acumularea de atribute, *îngrămădiți*, *trudiți*, aplicabile și termenului propriu, și celui figurat. *Porniți*, în schimb, este atributul specific al termenului figurat, diferit de celelalte două atribute pentru că e dat ca ireal (de „vis") și se află și ca rimă *prelungitoare*. De acest *porniți* se leagă, de altfel, în întregime și versurile 4 și 5 : versul 4, complement de loc, iar versul 5, complement de direcție al lui *porniți*. Strofa are, deci, o deschidere tot mai mare spre ireal, în trei trepte, marcate de cele trei rime. Primul vers (pînă la *îngrămădiți* inclusiv) anunță situația reală (evident, reală în raport cu poemul), versul al doilea se leagă de ele, dar versul al treilea (pînă la *trudiți*) este deja în domeniul „semirealului", probă comparația *(ca niște emigranți)*, exact pe muchia între real și ireal. *Emigranți* este aici legat de ideea de îndepărtare, de evaziune, iar *ca* este conjuncția comparativă a semirealului. În fine, ultimele două versuri, încheiate cu *porniți*, se petrec în domeniul irealului, obținut prin proiectarea în timp *(vechi galere)* și în vis. Descifrăm de la început două teme : starea clienților vechii spelunci („lipite trupuri, suflete stinghere") și tema fugii în vis. Dar încă de aici se poate vedea că evaziunea este de calitate îndoielnică. Atmosfera ultimelor trei versuri ale strofei este complexă. O componentă este, în orice caz, farmecul geografic al altor timpuri. *Galera veche,*

cu corp rotunjit *(pîntecele)*, aduce aminte de alte versuri ale lui Philippide, în care elemente de geografie veche sînt folosite metaforic :

> Priveliştea-i ciudată şi naivă
> Ca hărţile cu case şi copaci

sau :

> Deschideţi iarăşi vechile atlase...

Cu această componentă contrastează puternic *emigranţi*, neologism, evocînd în limba noastră curentă mizeria lumpenproletară sau ţărăneasc-aventurieră, silită să-şi caute altundeva norocul. Între *emigranţi* şi *vechi galere* (sugerînd călătoriile cuceritorilor de altădată) se creează acelaşi contrast ca şi între diferitele conotaţii ale cuvîntului *Americă*. Poetul scoate din numele continentului valenţele de depărtare, de tărîm magic, — care atrage, dar decepţionează, în care Eldorado-ul, visul conchistadorilor este completat de modernele dorinţe de îmbogăţire [1]. Contrastul se rezolvă în atributul *de vis*, visul fiind, în credinţa clienţilor speluncii, aplanarea tuturor anacronismelor şi dorinţelor greşit orientate spaţial.

Următoarele trei strofe sînt dedicate „Venerei barbare", fata care serveşte băutura în spelunică.

Strofa a doua se compune din două propoziţii care formează, prin coordonare, o frază :

> Fata cu ochi de diamante negre
> Turna-n pahare băutura tare,
> Şi lungi priviri scormonitoare
> În piept ca nişte suliţi negre
> Ne pătrundeau pe fiecare.

Prima propoziţie se compune dintr-un grup nominal identic ca lungime cu versul 6 şi un grup verbal identic cu versul 7. Propoziţia a doua se compune şi ea dintr-un grup nominal (versul 8) şi un grup verbal (versurile 9 şi 10). În propoziţia a doua, şi subiectul şi predicatul sînt pe locul doi în vers, aşa cum însăşi propoziţia

[1] Ar fi foarte interesant de urmărit valoarea de *topos* a numelor de continente sau ţări şi a adjectivelor care, de obicei, le însoţesc : Asie mirifică, Indie luxuriantă şi misterioasă, Africă virgină şi sălbatică, Chină elegantă, Europă bătrînă etc.

este pe locul doi în strofă. Remarcabilă este inversiunea sintaxei firești, care face ca versul 9 să vină înainte de ultimul vers al strofei : ultima rimă este, în acest fel, tot prelungitoare. În linii mari, însă, sintaxa strofei este cea firească: GN—GV ; GN_1—GV_1[1].

Semantic, strofa este centrată în jurul celor două apariții ale cuvîntului *negre*, scoase în evidență și prin faptul că rimează *obsesiv* între ele[2] (una din cele patru rime identice, obsesive, ale baladei). De amîndouă dățile, *negre* se leagă de ochii fetei. Prima oară în sintagma *diamante negre*. Diamantele negre sînt îmbinarea strălucirii cu întunecatul, adică tocmai trăsătura demoniacă. Metafora semnalează ceea ce mai tîrziu, în cursul baladei, va deveni manifest. A doua oară, *negre* se leagă de *suliți* (să nu scăpăm din vedere contemporaneitatea dintre *suliți* și *galere*) și se referă la privirile fetei, întărind prima metaforă. De notat coerența metaforică a propoziției a doua : *lungi* și *scormonitoare* (pe lîngă *priviri*) pregătesc și înlesnesc comparația cu *suliți*, iar toate acestea justifică pe *pătrundeau*, care, în limba comună, poate face sintagmă cu *priviri* (*priviri pătrunzătoare*). Forța latentă a metaforei lingvistice este actualizată de metafora poetică.

Și strofa a treia este o singură frază : o interogație retorică cu un singur predicat :

11 Ce sculptor scăpătat și neguros
Lăsase cîrciumarului drept plată
Statuia-aceea barbară, lucrată
Parcă din smoală, Veneră ciudată
15 Cu creștetu-n tavanul unsuros!

Versul 11 e format din grupul nominal; celelalte versuri alcătuiesc grupul verbal în felul următor : versul 12 cuprinde predicatul și complementele indirecte, iar versurile 13, 14 și 15 cuprind complementul direct dezvoltat. Trebuie observat că metafora propriu-zisă apare în versurile 13—15, adică în complementul direct. Subiectul și predicatul frazei nu sînt, pe plan poetic, decît pregătirea metaforei, de aceea și întinderea lor este redusă. Strofa este încheiată de o rimă întregitoare, poate pentru a sublinia inte-

[1] GN = grup nominal; GV = grup verbal.

[2] Vezi, pentru discuția rimelor obsesive, adică a rimelor obținute prin repetarea aceluiași cuvînt : Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, București, ed. a II-a, 1944, pp. 153—155.

rogația. Cele trei rime din mijloc leagă complementele între ele. Tot rol de ligament îl are și ingambamentul dintre versurile 13 și 14.

Scăpătat și *neguros* (despre *sculptor*) sînt atributele eroului blestemat. Filiația lui Philippide spre romanticii germani, mai ales spre Novalis, nu trece ea, cumva, prin poezia simboliștilor francezi : Nerval, Baudelaire (din ale cărui *Flori ale răului* Philippide a dat o inegalabilă traducere), Lautréamont și Rimbaud? [1] Așa ar părea să ne spună și metafora *statuia-aceea barbară*, imaginea din Gauguin a ciudatei Venere, din versul următor. Nu trebuie, în acest sens, scăpată din vedere nici convergența unor elemente care sugerează marea și viața marinărească : cîrciuma, galerele, Venera (cea născută din mare) și smoala. Sugerarea mării și a vieții marinărești se leagă de ideea de evaziune observată deja.

Smoală și *neguros* reiau pe *negru* din strofa precedentă sub alte forme. Prevestirea demonică este foarte puternică în *smoală*, element indispensabil în recuzita infernelor hagiografice.

Strofa exprimă întrepătrunderea dintre atmosfera cîrciumei și spleenul clienților : cîntăreața parcă a fost dăruită de unul dintre clienți, într-atît de bine corespunde dispoziției lor. În această strofă se găsește unica aluzie la cîrciumar. Pe cît se pare, acesta urmărește mai ales satisfacerea clienților, nu interesele sale bănești, și ar fi acceptat drept plată o statuie. Cîrciumarul este un *meneur du jeu*, complice și înțelegător, un misionar al viciului.

Un amănunt : cîrciuma este scundă și sordidă : *cu creștetu-n tavanul unsuros*, dar descrierea ei nu se face în mod special, ci este numai sugerată.

În fine, strofa a patra, ultima din cele trei dedicate fetei din cîrciumă, are o structură sintactică cît se poate de firească :

16 Fata cu șolduri dolofane,	*Subiect, atribut, atributul atributului,*
Pe care o iubisem rînd pe rînd,	*propoziția atributivă*
Cînta romanțe suburbane	*predicat, complement direct, atributul lui,*
Cu glasul răgușit și blînd	*complement indirect, atributele lui adjectivale și*
20 Al unei vechi toxicomane.	*atributul lui substantival.*

[1] Vezi pentru raporturile dintre Novalis și poezia simbolistă franceză și, în genere, poezia modernă, W. Vortriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart, 1963.

Versurile încep fie cu subiectul, fie cu predicatul, fie cu un determinant al primului cuvînt (plin) din versul precedent. Trei versuri se termină cu atribute adjectivale (dintre care două rimează). Topica este cea mai firească, nu apare nici o inversiune. Regularitatea sintactică este ea însăși o figură de stil.

Strofa detaliază unul din domeniile ispitelor speluncii: Erosul ordinar, Afrodita Pandemos. Erosul este un element liniștit *(dolofane)* și liniștitor *(rînd pe rînd)*, eminamente carnal *(șolduri)*, dar perioada maximei lui puteri a trecut *(iubisem* — la m.m.c. perfect) și preoteasa lui nu mai atrage decît ca *statuie* bizară, sau prin cîntece. Versurile 18—20 caracterizează erosul ordinar drept vicios citadin: fata cîntă romanțe *suburbane* și are vicii orășenești, e *toxicomană*.

Strofa aruncă o lumină ceva mai clară asupra situației din vechea speluncă. Evaziunea pe care o oferă spelunca este o evaziune ordinară, cu mijloace foarte îndoielnice. Clienții speluncii par a fi tot mai puțin fascinați.

În acest mediu de viciu închis *(-ngrămădiți, lipite trupuri)*, sufocant *(pîntecele unei vechi galere)*, cu ispite tocite *(iubisem, glasul răgușit și blînd)*, chemarea din strofa următoare sună cu toată puterea:

21 Urlau în viforul de-afară
Toți musafirii la Sabat
Și ne chemau neîncetat
Să ne-avîntăm cu ei afară
25 Pe coama vîntului turbat.

Structura frazei, egală în lungime cu strofa, este ceva mai complexă: două propoziții principale coordonate între ele sînt urmate de o completivă directă, legată de al doilea predicat. Subiectul celor două principale este același și este așezat chiar între predicate.

Tema strofei poate fi dedusă pornind de la rima obsesivă *afară*. Primele cinci strofe ale baladei sînt o expunere a situației, cele două rime obsesive polarizează forțele: *negru* este trăsătura dominantă a interiorului; i se opune acest repetat *afară*, reprezentînd dorința de smulgere din promiscuitatea viciului banal și de aderare la Sabat. Opoziția *înăuntru-afară* este complexă: înăuntru, melodia blîndă a romanțelor suburbane, afară, urlete în vifor; înăuntru, clienții cîrciumei, *lipite trupuri*, afară, toți *musafirii la Sabat*; înăuntru, *stăteam îngrămădiți*, afară, *să ne-avîntăm*.

Conflictul pare a fi un conflict vechi *(ne chemau neîncetat)* între cele două tipuri de ispite, pentru că strofa următoare indică o rezolvare mult anterioară începutului baladei, clienții speluncii nici nu-și pun problema aderării la Sabat, ei au pentru asta *gîndul* prea *ostenit*. În forma aceasta, ispita aventurii este inacceptabilă. Deși alternativa există, ea nu poate fi preferată celei oferite de spelunca : îi lipsesc orice coordonate care s-o precizeze și să-i confere un mod de realizare.

Dar noi priveam cu gîndul ostenit
Printre banalele refrene
Pe-un nou tovarăș chiar atunci venit
(Și presimțiri subpămîntene
Ne-nvăluiau domoale și viclene).

Sintaxa strofei este din nou simplă. Topica e cea firească : subiect, predicat etc. Fraza este formată din două propoziții principale coordonate copulativ, prima fiind însă o adversativă la fraza precedentă, *dar* indică sintactic respingerea ispitei valpurgice. Cele două propoziții din strofă au subiectele *noi* și *presimțiri*. Tema strofei este coordonarea celor două subiecte. *Presimțirile* sînt simultane cu apariția noului tovarăș. Strofa are rima versului ultim prelungitoare, în consens cu tema lexicală. De notat că însăși paranteza aparent inutilă, pentru că coordonarea este din cele mai simple, concură grafic la impresia de secret și inavuabil, pe care o dau presimțirile. Acestea sînt *subpămîntene* și *viclene* (coliziunea semantică subliniată prin rimă), exact ceea ce sugerează și personajul pe care îl anunță.

Strofa schițează începutul noului conflict în termeni foarte clari : „... *priveam* [...] / *Printre banalele refrene* / *Pe-un nou tovarăș* [...]". Se marchează astfel opoziția dintre viciul plictisitor *(banalele)* și prea cunoscut prin repetare *(refrene)* și noua ispită *(un nou)*. Gîndul este ostenit, puterea de judecată amorțită, forță au doar presimțirile.

Strofa următoare are însă o sintaxă cu totul diferită :

De unde răsărise printre noi?
Nici unul nu-l văzuse la intrare.
Ce adunare de strigoi!
Statuia ne turna-n pahare
Și sta la masă lîngă noi.

Fiecare vers este cîte o propoziție. În strofa astfel segmentată apar trei tipuri de intonații : afirmativă, interogativă și exclamativă. Una dintre propoziții este eliptică : cea exclamativă. Datele sintactice concură pentru sugerarea unei mari emoții, cu atît mai mult cu cît, după strofele precedente de sintaxă liniștită, fac efectul unei „ruperi" a contextului. Primele două versuri sînt o succesiune întrebare-răspuns, răspunsul însă vine ca o augmentare a întrebării. Caracterul dramatic este subliniat de folosirea mai mult a perfectului într-un context de imperfecte. Versul 33 este exclamativ, apariția bruscă, demonică a noului venit aruncă un semn de întrebare asupra întregii asistențe, care devine parcă „o adunare de strigoi". Coliziunea rimală *noi-strigoi*, sprijinită de un al doilea *noi* (versul 35), scoate în evidență linia subțire care desparte pe cei de față, încă liberi, de supușii demonului, în rîndul cărora vor intra. *Statuia* (versul 34) pentru *fata* sporește atmosfera de coșmar. Sosirea străinului o pune parcă mai bine în valoare pe ciudata Veneră, ea apare ca un avanpost al străinului în spelunică. Numai așa s-ar putea explica de ce, după versurile 31—32 (consternare la apariția noului venit) și versul 33 (exclamația : *Ce adunare de strigoi*!, indicînd o reinterpretare a situației în noua lumină), urmează, în versurile 34 și 35, o reluare a strofei a II-a, de descriere a fetei, dar condensată. De fapt și reluarea se petrece sub altă lumină : *Statuia* pare să fie din familia noului venit și a strigoilor. De aceea, primele versuri ale strofei următoare :

36 Să te mai miri de noul musafir,
De-mbrăcămintea-i demodată?

trebuie citite ca avînd înainte : *Cu o asemenea Veneră stînd cu noi la masă* (*să te mai miri* etc.).

Strofa a VIII-a face parte din strofele de medie complexitate. Ea este formată dintr-o întrebare (vv. 36—37) și un răspuns (vv. 38—40), mai are deci o mișcare sintactică nu chiar atît de impetuoasă ca cea din strofa precedentă, dar nici liniștită cu totul, ca o hulă de a doua zi :

36 Să te mai miri de noul musafir,
De-mbrăcămintea-i demodată?
Purta un frac verzui, cusut cu fir,
Pantofi cu copci de-argint, cravata lată
40 Cît un ștergar, manșeta fin brodată.

Demodată, ca și *banalele refrene* (versul 27), este unul din cuvintele de bază pentru atmosfera baladei : ispita are ca farmec suplimentar întoarcerea în timp, nostalgia după o epocă nu demult trecută, ale cărei urme se mai văd ici-colo și acum.[1] Descrierea îmbrăcămintii detaliază ceea ce *demodată* anunțase, surpriza este însă eleganța, nu se știe bine dacă de domn sau de valet, a îmbrăcămintii, contrastînd violent cu restul speluncii, cu care nu intră în consens decît dată fiind culoarea *verzuie* (a speranței înșelătoare și a diavolului). De observat că nu apare în descriere aurul, ci doar argintul, metalul lunar.

Problema îmbrăcămintii diavolului este foarte atrăgătoare. Uneori diavolul apare fără ca îmbrăcămintea lui să atragă atenția, poate chiar fără îmbrăcăminte. Așa se întîmplă în *Der Name* din primul capitol al romanului *Die Geschichten Jaakobs* (*Joseph und seine Brüder*, I) de Thomas Mann. Aici apariția demonului în pustiu este atît de mitizată, încît, cu excepția unor amănunte înfricoșătoare privitoare la ochii mari și depărtați și la umerii de fier ai ființei supranaturale, nu se spune aproape nimic despre ea. Alteori diavolul este deghizat în contemporan. Așa se întîmplă în *Faust*, unde Mephisto apare prima dată îmbrăcat în dascăl călător (profesiune nu fără aluzie la cea a vechilor sofiști). Tot îmbrăcat în contemporan este și diavolul din *Frații Karamazov*. În sfîrșit, alteori, mai ales în literatura secolului XX, secol suprasensibil la nostalgia istorică, diavolul se îmbracă în haine din alte epoci. În *Doctorul Faustus* de Th. Mann, diavolul se înfățișează în robă de profesor de teologie luteran și vorbește în germana lui Luther.

Îmbrăcămintea diavolului din balada lui Philippide este și ea din altă epocă. O primă aproximație ne îndreaptă spre epoca apariției lui *Faust* : hainele descrise în versurile 38—40 seamănă surprinzător cu veșmintele domnilor din *Lotte* la *Weimar* de Thomas Mann (roman pe care, interesant de observat, însuși Philippide l-a tradus recent, ceea ce firește nu implică filiația, imposibilă cronologic, ci semnalează un cerc de probleme). Pe de altă parte,

[1] Și romanticii și postromanticii suspină după trecut, dar Hölderlin după Grecia și Hugo după Evul Mediu, pe cînd Barbey după secolul al XVIII-lea și Verlaine și W. Pater după serbările din Watteau. La noi, Eminescu reînvie pe daci și epoca lui Mircea, Delavrancea și Sadoveanu pe Ștefan cel Mare, Matei Caragiale secolul al XVIII-lea și Eugen Barbu restaurantele de după primul război mondial. Nu cumva pe cît trece vremea nostalgia după trecut se îndreaptă spre epoci tot mai apropiate de cea a autorului?

hainele diavolului, în aspectul lor somptuos, țesute cu fir, brodate, completate de pantofi cu copci de argint, îndreaptă gîndul spre hainele de stăpînitor de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, coincizînd cu epoca de aur a visurilor crailor de Curtea-Veche sau ale eroilor lui Barbey d'Aurevilly. Un amănunt oriental, stiletul cu incrustații arabe, merge în linia combinației dintre eleganța orientală și misterele orientale manierate (vezi, de pildă, *La Peau de Chagrin* de Balzac).

În strofă sintaxa redevine liniștită, există însă inversiuni retorice :

41 Cu ochi sticloși în fundul feței slabe,
Ne măsura tot învîrtind încet
În degetele lungi ca niște scoabe
Un ascuțit și fin stilet
45 Cu teaca plină de-ncrustări arabe.

Primul vers este un complement de instrument dezvoltat; *ochi* e centrul construcției, *sticloși* și *în fundul feței slabe* sînt determinanții lui. Cele două adjective, *sticloși* și *slabe*, sînt exact la mijlocul și sfîrșitul versului, fiecare încheind cîte un grup nominal și astfel sprijinindu-se și reciproc. Versul 42 cuprinde verbul, acest semnificativ *măsura*, aci cu sensul : „a privi cu atenție", dar păstrînd conotații de „a cîntări, a aprecia o marfă", complementul direct *ne* și începutul complementului circumstanțial, care cuprinde tot restul strofei. *Tot* și *învîrtind* converg pentru a sublinia repetarea mișcării. Versul 43 (care se leagă prin rimă de 41) vine să-l completeze în descrierea fizică a personajului. Coliziunea rimală *slabe-scoabe* (metaforic) este și ea relevantă prin convergență. De observat contrastul dintre grosolănia de *scoabe* a degetelor și *stiletul ascuțit* și *fin*, care dă și el impresia de vechime. Alăturarea în final de vers a lui *scoabe* cu *stilet* nu este, deci, întîmplătoare. Instrumentele diavolului sînt mult mai delicate decît mîinile lui. Ultimul vers cade cu efect prelungitor, după două rime cu interacțiune semantică, o a treia, bizară.

46 L-am ascultat vorbind apoi
În glas cu mlădieri feline :
La vorba lui dorințe noi
Și crîncene-aprindeau rubine
În întunericul din noi.

Sintaxa este firească : primul vers începe cu predicatul, precedat de pronumele complement direct, urmată de un complement în gerunziu determinat temporal (vorbind *apoi*). Versul 47 inversînd topica, aduce pe *feline* la locul rimei, pentru a-l pune în coliziune cu *rubine*. Versurile 48—50 formează o a doua propoziție, coordonată prin juxtapunere cu prima. Subiectul *(dorințe noi și crîncene)* este comparat cu sclipirea rubinelor în *întunericul* interior. Metafora este complexă, parte coalescență *(dorințe-rubine*, similare prin strălucirea concentrată și stranie, din loc în loc), parte pură implicație *(întunericul* lăuntric, în care dorințele se aprind). În baladă beția dorințelor este potențată de beția alcoolică pe care se grefează. De altfel, metafora rubinelor în întunericul lăuntric apare, cu alt sens, dar nu foarte depărtat, într-una din ultimele (și din cele mai bune) poezii ale lui T. Arghezi, *Nu spune* [1] :

Clădește-ți, frate, viața cu peșterile-n tine,
Departe de-altă viață, departe de-altă rază,
Și pardosindu-ți noaptea cu lespezi de rubine,
Vei ști tu singur dacă se sting ori scînteiază.

Fie observat în treacăt, versurile lui Arghezi sună ca un răspuns la interogația stîrnită de *Balada vechii spelunci*. La un anumit nivel, lucrul este interpretabil ca întîmplător, totuși, pe de altă parte, aruncă o stranie lumină asupra chestiunii arbitrarului metaforelor, asupra legăturilor la mare adîncime între metaforă și viața interioară. Și nu este exclus ca, dacă la nivelul comunicării obișnuite, semnul lingvistic este arbitrar, la nivelul semnului metaforic arbitrarul să piardă din atotputernicie.

Două coliziuni semantice în rime ocupă un rol important în echilibrul strofei ; *feline-rubine* opune modul insidios și totodată redutabil al intervenției ispitei — efectului ei dur și strălucitor o dată ce s-a transformat în dorință ; și repetiția *noi* (adjectiv) — *noi* (pronume) indică corespondența pînă la omonimie între felul dorințelor (*noi* — adjectiv) și sufletele în care cresc (*noi* — pronume).

Timpurile verbelor în strofă sînt și ele semnificative : *l-am ascultat* este la perfectul compus, indicînd acțiunea terminată în momentul narațiunii. Lucrul trebuie reținut. Celelalte două verbe

[1] În volumul *Poeme noi*, București, E.P.L., 1963, pp. 42—43.

(vorbind și *aprindeau)* sînt timpuri continue, ca majoritatea timpurilor din baladă. Timpurile sînt sistematic distribuite în baladă pentru obținerea de efecte stilistice. Să urmărim, de pildă, verbele care au ca subiect pe *noi*. Pînă la discursul diavolului, toate verbele cu subiectul *noi* sînt la imperfect, timp al îndelungatei iterații în trecut, al stării indistincte de trecere a timpului, cu excepția a două mai-mult-ca-perfecte, unul referindu-se la acțiuni repetate într-un trecut îndepărtat *(iubisem)*, iar celălalt fiind un moment de actualizare *(văzuse)*. De la *l-am ascultat* înainte, însă, verbele cu subiectul *noi* vor apărea la perfectul compus *(ne-am crestat, am iscălit)* ,timp al acțiunii localizate în trecut. În sfîrșit, ultimul vers se petrece la un prezent continuu, la fel de nedefinit ca și imperfectul inițial. Semnarea pactului demonic a rupt timpul în două, în imperfectul liniștit dinaintea blestemului și în prezentul mereu amenințător.

Nu este lipsit de semnificație rejetul, adică trecerea unei propoziții dincolo de limita versului, din versurile 48—49 *dorințe noi / și crîncene*. El unește două versuri, *vorba lui* cu *rubinele* dorinței, dar și subliniază, prin hiatul pauzei de vers, sintagma pe care o divide. Momentul este central pentru a doua parte a poeziei : se declanșează, sub semnul culorii *rubinii*, anotimpul marii ispite, diferită de ispita banală din prima parte a poemului, pusă sub semnul *negrului*. Rubinul se ivește din însuși adîncul negrului, din întunericul lăuntric, ca luciri disparate. Mai tîrziu va deveni dominant. Triada culorilor în poem este completată de *verdele* mediator *(frac verzui, coadă verde)* între *negru* și *rubiniu*.

51 Vorbea despre-o oștire mare,
De-ntunecatul Împărat,
Și despre-o stranie-njghebare
Cu suflete de cumpărat :
55 *Răsplata nu e viitoare.*

Predicatul *vorbea* este reluarea complementului din versul 46, dar, intrat în centrul atenției, complinirile lui nu mai privesc *modul* de a vorbi, ci *conținutul* vorbelor, de aceea toate complementele din strofă sînt introduse alternativ prin *de* și *despre* cu rol de complemente ale referinței. În locul rimei se află în primul vers atributul, dar în celelalte două versuri (52, 53) atributul precede substantivul. *Înjghebare* (53) este menit să sugereze nesiguranța, provizoriul artizanal al pactului cu diavolul. Acesta nu

este o legătură firească, bazată pe tradiție și rit, ci o soluție momentană, hoțească, pripită și nesigură. Suspinul din versul 54 are funcție de atribut. Sensul său este dublu. *Cu suflete de cumpărat* se poate citi fie ca *(înjghebare)* „cu cumpărare de suflete", fie ca *(înjghebare)* „cu suflete scoase la vînzare". Cel mai bine este să acceptăm ambele sensuri, cu atît mai mult cu cît ele se completează reciproc. În sfîrșit, versul 55 introduce o lămurire în legătură cu natura pactului care se va semna, dar această lămurire este cît se poate mai ambiguă. Introdusă prin negație, ea duce, dacă o transformăm în propoziție afirmativă, la mai multe soluții echivalente. Într-adevăr : *Răsplata nu e viitoare* poate însemna „răsplata este prezentă", „răsplata viitoare este o minciună", „nu răsplata viitoare are vreo importanță" etc., dar nici una din soluții nu este sigură, căci, la urma urmei, așa după cum răsplata nu e viitoare, ea poate să nu fie de loc. Sintaxa negativă este fructul șireteniei demonice :

56 La brațe ne-am crestat pe rînd
Și-am iscălit apoi cu sînge,
Statuia ne turna cîntînd
Cu glasul răgușit și blînd.
60 Rachiul avea gust de sînge.

Din punct de vedere al complexității sintaxei este o strofă „intermediară". Deși e segmentată în mai multe fraze, acestea nu contrastează prin intonație și nu se succed vioi și rapid. De fapt, pauzele între propozițiile de aici nu exclud ideea de coordonare prin juxtapunere. Primele două versuri sînt o frază cu două predicate la perfectul compus, timpul acțiunilor cu subiectul *noi* de după venirea diavolului, așa cum am văzut.

Strofa narează momentul hotărîtor al narațiunii : semnarea pactului cu diavolul. În mod remarcabil, stilistic ea este formată în bună parte din elemente enunțate deja. *Pe rînd* din versul 56 a mai apărut în versul 17 *(o iubisem rînd pe rînd)* ; repetarea readuce în prim-plan imaginea de grup ordonat al clienților cîrciumei, reacția lor gregară în fața ispitelor, în versul 17 erotice, aici demonice. În versul 58 *(Statuia ne turna cîntînd)* sînt repetate diferite cuvinte și sintagme : *turna* (7), *statuia* (13), *cînta* (18) și *„Statuia ne turna-n pahare"* (34). Repetarea pune într-o lumină tot mai clară rolul ciudatei Venere, complicitatea ei cu noul musafir, oportunitatea pregătirilor cu băutură și cîntec pentru apariția

diavolului. Versul 59 este întru totul identic cu versul 19 : „Cu glasul răgușit și blînd", în același sens ca și repetările din versul 58. Dată fiind importanța strofei, repetările nu pot fi întîmplătoare, cu atît mai mult cu cît ele nu apar nicăieri într-o atare densitate. Strofa este sintetică, interpretarea ei ne duce la concluzia că acțiunea enunțată aici, vînzarea sufletelor, este pregătită de tot ceea ce a precesș și că toate elementele care duceau la vînzare se regăsesc aici. Pe de altă parte, însă, balada este segmentată în două părți destul de distincte din punctul de vedere al clienților speluncii : perioada de calm predemonic și perioada demonică. Am văzut că această diviziune are diferite sprijine stilistice, dintre care cel mai important este alternarea imperfectului cu perfectul simplu. Astfel că *Balada vechii spelunci* trebuie privită simultan ca o progresie continuă și ca o disjuncție netă. Din punctul de vedere al clienților speluncii, schimbarea produsă de venirea demonului este totală : între perioada viciului banal, a evaziunii de cîrciumă, și perioada pactului cu diavolul diferența este, pentru ei, maximă. Putreziciunea lentă a primei evaziuni nu se poate compara pentru ei cu blestemul cumplit al pactului. Dar, pentru forțele răului, cele două etape, departe de a contrasta, sînt firesc continue. Este normal, pentru demon și adjuncții săi, ca după o perioadă de slăbire a puterilor morale, de lîncezire, să urmeze prăbușirea totală. În ochii acestora erosul ordinar și băutura, departe de a fi o alternativă, preferabilă pactului cu diavolul, nu sînt decît premisele acestuia, iar fata din cîrciumă nu este opusă lui Mefisto, ci este o slujnică a lui. Cele două moduri de a privi acțiunea, modul alternativ și cel progresiv, sînt, de fapt, cheia baladei și explicarea stilistică trebuie să țină seama de aceasta.

Ultimul vers al strofei, versul 60, „Rachiul avea gust de sînge", rimat obsesiv cu versul 57, aduce în prim-plan triumful culorii *rubinii*, mascată în materia sîngelui, acesta din urmă folosit în chipuri nefirești, ca băutură sau ca cerneală.

Ca și strofa apariției demonului, cea a dispariției lui oferă spectacolul unei sintaxe agitate :

Ha! Ce duhoare de pucioasă!
Unde-i tovarășul ciudat?
Nu l-ai văzut jucînd pe masă
Cu fracu-n coadă, verde, ridicat?
Copita din pantof ieșea lucioasă...

Primul vers se compune din două exclamații, una pur interjecțională, a doua nominală. Urmează două propoziții interogative și una afirmativă suspendată. Coșmarul atinge apogeul; verdele pur demonic reapare o dată cu elementele materiale voit trădătoare, coada, copita și pucioasa. Diavolul dispare imediat ce pactul a fost semnat și după ce, în bucuria sa cu adevărat drăcească, s-a lăsat pentru o clipă identificat.

Scala timpurilor merge spre trecut. Primul vers, fără verb, exclamativ, este marca celui mai acut prezent. Versul al doilea conține un prezent interogativ. În versul al treilea apare un perfect compus, reprezentînd trecutul imediat și momentan. Gerunziul din versul 63 și imperfectul din versul 65 sînt timpuri ale acțiunii durative, de data aceasta prelungindu-se înspre trecut mai departe decît perfectul compus.

Invers se întîmplă în ultima strofă :

66 Cîți au plecat, cîți au rămas
Din ceata noastră de atunci?
Trecut-a timp — un veac? un ceas? —
Blestemu-acelei vechi spelunci
Ne urmărește pas cu pas.

Aici trecutului din versurile 66 și 68 — melancolic, dar și neliniștit interogativ — i se opune dramatic prezentul din versul 70, „mușcînd" *pas cu pas* din viitor. Frapantă este alăturarea rimală a celor două definiri ale timpurilor : trecutul vag și global *(un veac? un ceas?)* față de neîndurătorul prezent *(pas cu pas)*. Sintaxa ultimei strofe, fără să fie frămîntată, este totuși activată de cîteva interogații, în versul 66, cu structură interogativă simetrică *(cîți... cîți)*, și în versul 68, interogații dublu antitetice și rimînd între ele *(plecat... rămas... — veac... ceas)*. Nu trebuie trecută cu vederea nici rima *atunci / vechii spelunci*, care indică momentul vechii spelunci drept centrul timpului trecut.

III. Structura metrică a baladei este următoarea :

Numărul poziției, adică locul silabei în vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Numărul de accente	6	40	0	48	1	39	0	57	0	26	0
Numărul de versuri care conțin poziția	70	70	70	70	70	70	70	70	48	26	15

Balada este scrisă în vers iambic de opt pînă la unsprezece silabe. Cel mai scurt vers este tetrametrul acatalectic [1] și cel mai lung este pentametrul hipercatalectic. În aceste limite de variații, nu prea largi, se observă totuși folosiri intenționate stilistic ale versurilor mai lungi sau mai scurte, mai ales în grup, în diferite situații. Lungimea versului, numărul de silabe adică, nu trebuie însă privită separat de puterea lui, adică de numărul de silabe accentuate, pentru că se știe că nu toți ictușii [2] coincid cu silabe gramatical accentuate, adică nu toate picioarele sînt marcate.

Un tablou general al silabelor pe care cade accentul ne duce la concluzii previzibile. Cea mai puternică poziție este cea penultimă, poziția 10 are 26 de accente din 26 de versuri în care există, iar poziția 8 are 57 de accente din 70 de versuri. Diferența se datorează faptului că în diagramă pozițiile nu au întotdeauna același raport cu sfîrșitul versului, de aceea cifra din diagramă este mai mică decît ar fi pentru o poezie în care toate versurile au aceeași lungime. Aici, în *Balada vechii spelunci*, se întretaie două scheme, una a versului de 8/9 silabe, cu accentul final pe silaba a 8-a, de altfel vers majoritar (44 versuri din 70) și schema versului de 10/11 silabe, cu accentul final pe silaba a 10-a, vers minoritar (26 de versuri). În poziția a șasea avem 39 de accente, într-a patra 50, într-a doua 43. Și aici lipsa de contrast se datorează interferenței celor două scheme, cea majoritară fiind a versului de opt/nouă silabe, deci pozițiile mai puternic accentuate din două în două de la sfîrșitul versului fiind a opta și a patra (57 și 48 față de 26, 39 și 40). Pozițiile impare sînt foarte puțin accentuate : 7 accente. Pozițiile impare sînt accentuate în cazul iambului, după cum se vede, descrescînd din două în două poziții, începînd cu prima poziție. În cazul nostru, aceste poziții sînt prima și a cincea, accentuate de șase ori și, respectiv, o dată. Pozițiile 3 și 7, ca și 9 și 11 nu au nici un accent. Putem deci afirma că avem de-a face cu un ritm iambic bine conturat.

Situația este diferită de la o strofă la alta. Prima strofă este compusă din două versuri de 8 silabe, două de 11 silabe și unul de 10 silabe. Accentele variază. În poziția a doua întîlnim două „semiaccente", adică accente pe unelte gramaticale importante :

[1] *Tetrametru* — vers cu patru „picioare", *pentametru* — vers cu cinci „picioare", *acatalectic* — vers care nu conține nici o silabă suplimentară, *hipercatalectic* — vers care conține o silabă suplimentară.
[2] *Ictus* — accent potențial.

„Ca *niște* emigranți trudiți" sau : „Spre *vreo* Americă de vis porniți". A doua strofă este compusă din două versuri de 11 silabe și trei versuri de 3 silabe. Acestea sînt strofe mixte. Există și strofe în care predominanța este mai clară : în strofa a zecea sînt doar versuri de 8—9 silabe, iar în strofa a opta, cu excepția versului 37, doar versuri de 10/11 silabe. Variația în *lungime* a versului este uneori semnificativă. În strofa a opta ultimele trei versuri au și un singur picior nemarcat : versurile lungi și foarte regulat accentuate se datorează enumerării meticuloase din descrierea vestimentară a diavolului. În strofa a zecea, versurile scurte sînt în consens cu încordarea acțiunii („dorințe noi / Și crîncene-aprindeau rubine"). Uneori, un vers mai lung într-o strofă cu versuri de 8—9 silabe, ca versul 17 din strofa a patra, sprijină sonor un sens evocator. În versul : „Pe care o iubisem rînd pe rînd", silaba accentuată în plus lungește melancolic versul. Versurile lungi din strofa a treia măresc, pe plan sonor, efectul întortocheatei întrebări retorice.

Jocul sonor al *accentelor* se manifestă în diferite feluri, identificabile contextual. Două sînt însă figurile sonore bazate pe accente, care pot fi scoase din contextul lor imediat și generalizate :

1. Aglomerarea accentelor într-un context și dispariția aproape completă a picioarelor nemarcate. Ex. : versurile 38—39 (enumerarea veșmintelor diavolului), versul 41 („Cu ochi sticloși în fundul feței slabe"), versurile 68—70 („Trecut-a timp—un veac? un ceas? / Blestemu-acelei vechi spelunci / Ne urmărește pas cu pas"). În asemenea cazuri, numărul mare de accente se datorează fie enumerării, fie descrierii, fie folosirii unui limbaj eliptic, afectiv, fără conjuncții sau alte cuvinte ajutătoare neaccentuate.

2. În anumite situații există o altă figură bazată pe accent, mai eficientă decît precedenta. Ea constă în distanțarea voită a două accente prin intercalarea unor picioare nemarcate, aparținînd unui singur cuvînt. Este ceea ce poeții numesc „cuvinte răsunătoare". Evident, figura nu are eficiență dacă se petrece într-un vers cu multe cuvinte scurte, de diferite „calibre gramaticale"; în astfel de versuri alternarea picioarelor marcate este firească. Într-un vers cu puține cuvinte, însă efectul distanțării este simțit cu putere de ureche :

Și lungi priviri scormonitoar e ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ (8).

Accentul al treilea cade cu atît mai tare cu cît e despărțit de al

doilea prin trei silabe neaccentuate, dar de o singură pauză de cuvînt. Efectul e similar în :

Și presimțiri subpămîntene ⏑⏑ ⏑ / ⏑⏑ ⏑ / ⏑ (29)
Ne-nvăluiau domoale și viclene ⏑⏑ ⏑ / ⏑ / ⏑⏑ ⏑ / ⏑ (30)
De-mbrăcămintea-i demodată ⏑⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ (37)
De-ntunecatul Împărat ⏑⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / (51)

Versul capătă lărgime hieratică și cade solemn. [1]

Al. Philippide este un poet conștient de mulțimea uneltelor sale și care nu le disprețuiește pe cele mai artificioase. Iată o listă a celor mai cunoscute figuri sonore :

Aliterație consonantică : „Ce *s*culptor *s*căpătat și negu*ros*" ; „*t*recut-a *t*imp" ; „S*tat*uia ne *t*urna cîn*t*înd".

Repetiția vocalică: „Nici *u*nul n*u*-l văz*u*se la intrare" ; „Și st*a* l*a* m*a*să lîngă noi".

Jocuri vocalice : „Lipite trupuri, suflete stinghere..."
i *i* e, *u* u i, *u* e e, i *e* e..."

Rime interioare : „Turna-n pah*are* băutura t*are*... ; Să te mai m*iri* de noul musaf*ir*..."

Repetiția apropiată a unor grupuri de sunete: „Nici u*nul nu-l* văzuse..."

Consonanțe : „oș*tire* m*are*..."

Asonanțe: „ne ch*em*au neînc*et*at..."

Homoteleuton (rimă aproximativă): „răsăr*ise* — văz*use*" (în interiorul versului în același loc, adică în silabele 5—7 ale versurilor 31 și 32).

[1] Figura e frecventă și la alți poeți. Ea dă măreție versurilor lungi :

Niciodată toamna nu fu mai frumoasă ⏑ ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
Sufletului nostru bucuros de moarte / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ / ⏑
(Arghezi)

Pe lîngă stîlpii din catedrale ⏑ ⏑ / ⏑ / ⏑
(Călinescu, *Tragedia regelui Otakar*)

Dar marele ei maestru este tot Eminescu :

Se pare cum că noaptea minunea și-o așteaptă ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
Spre zarea-i luminoasă pornește să-și unească ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
Eterna-i neodihnă cu liniștea cerească (*Sarmis*) ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑

Versul al doilea pare mai sonor în ultimul exemplu pentru că, la același raport de picioare marcate și nemarcate, al doilea vers conține cu două cuvinte mai puțin.

Chiasm simplu: „L*a* br*a*ț*e* n*e*-*a*m cr*e*st*a*t“ ; „lu*cr*ată pa*rc*ă...“
a a e e a e a cr rc
„Fata cu ș*ol*duri *dol*ofane“ ; „li*pi*t*e* *t*ru*p*uri...“
ld d l p t t p
Chiasm complex : „Vorbea despre-o oștire mare“ ; „Cu
o ea e e o o i e a e u
suflete de cumpărat...“
u e e e u
Augmetație (CC — CVC) : „S*pr*e vreo Americă de vis *por*niți...“
„Sculptor scă*pă*tat“ ; „*fr*ac verzui cusut cu *fir*...“
Diminuar*e* (CVC — CC) : „*S*ufle*te* *st*inghere“ (*s*...*t*...*st*).

Nicăieri, însă, în baladă aceste figuri sonore nu provoacă vreun cumul stilistic, ci sînt răspîndite cu discreție, uneori pentru a scoate în relief o sintagmă, alteori pentru a spori coeziunea versului.

În ce privește rima, trebuie arătat că, în afară de două excepții (strofa a doua, compusă doar din rime feminine, și strofa ultimă, doar din rime masculine), toate strofele au una din rime masculină și cealaltă feminină, ceea ce dă finalelor de vers o frumoasă varietate. Rimele nu sînt rare, ca în *Ausonius* sau *Pe un papirus*. Rime mai neobișnuite sînt *atunci-spelunci* și *scoabe-arabe*. Autorul nu se sfiește să rimeze uneori părți de vorbire similare *(îngrămădiți-trudiți-porniți)*, sau chiar cuvinte identice *(negre-negre)*. Atenția redusă acordată rimei poate că se datorează și nevoii de a pune accentul pe desfășurarea epică. Rimele sînt mărci ale trecerii de la un vers la altul, ajutoare ale curgerii strofei, și nu puncte de oprire și savurare ca în *Ausonius*. „Banalitatea“ relativă a rimelor mărește, în baladă, rapiditatea desfășurării acțiunii. O baladă ca *La belle dame sans merci* de J. Keats, cu rime rare, se desfășoară lent, în vreme ce baladele populare englezești, rimate mai simplu, au un ritm mai rapid de curgere a versului. [1]

IV. Metaforele nu sînt pivotul central al baladelor în genere, și nici al acestei balade în special. Ar fi, deci, exagerat să vorbim despre un „univers“ metaforic. Termenul mai modest

[1] A susține acest lucru nu înseamnă a neglija rolul hotărîtor al sintaxei și determinarea „vitezei“ de desfășurare a baladei. Dar rolul rimei ca auxiliar în această privință nu trebuie disprețuit.

de „cîmpuri metaforice" — paralel și ca formă, și ca sens cu termenul „cîmpuri semantice"— mi se pare mai potrivit pentru sugerarea locului metaforei ca element al stratului semantic în baladă.

Metaforele din *Balada vechii spelunci* se ordonează de-a lungul a două linii, linia dominantă a *straniului*, de origine și de esență romantică și linia moderatoare a *metaforei culturale.*

Elementele moderatoare culturale sînt puține la număr și subordonate liniei romantice, stranii. Două din ele sînt aluzii livrești : *Americă* și *Veneră*, dar amîndouă sînt corectate de cîte un atribut venit din cîmpul metaforic al straniului romantic : *Americă de vis* și *Veneră ciudată.* Una din metaforele baladei se referă la o activitate artistică : *statuia* (corectată și ea de *barbară*) pentru „fata". Dar implicațiile magic-pigmalionice ale metaforei sînt evidente.

Cîmpul metaforic straniu romantic se axează la rîndul său pe trei linii directoare, dintre care una, cea din urmă, este dominantă: a) excentricul (în sens etimologic) spațial; b) excentricul temporal și c) straniul vrăjitoresc propriu-zis. O clasificare care s-ar vrea schematică cu orice preț ar putea include primele două linii în categoria „straniului natural", iar ultima în categoria „straniului supranatural". O asemenea clasificare ar pune în evidență o opoziție care, firește, există. Împărțirea noastră are însă în vedere evidențierea „gradului de straniu", din ce în ce mai mare de la prima la a treia linie.

Excentricul spațial este cel mai ușor de învins. El este cel mai puțin reprezentat între metaforele poemului [noi — *emigranți trudiți*, țelul imaginar — *Americă de vis*, servanta — (statuia) *barbară*], ca sugestii ici-colo la începutul poemului.

Excentricul temporal este mai greu de depășit. De el aparțin uneltele vechi (cîrciuma-*galeră*, priviri-*suliți*). În cazul excentricului spațial, diferența între termenul propriu și cel figurat se realizează pe o nuanță a opoziției apropiat-depărtat. În cazul excentricului temporal, opoziția este obiect prezent — obiect specific altor vremuri.

Straniul vrăjitoresc este cel mai larg cîmp metaforic al poemului : ceața din speluncă — *adunare de strigoi*, viscolul de afară — (urlete scoase de) *musafirii la Sabat*, gustul rachiului — *gust de sînge*, presimțirile — *subpămîntene, ne-nvăluiau* (metaforă verbală, lucru mai rar). Tot în acest cîmp metaforic trebuie in-

cluse și metaforele referitoare la pietrele prețioase, dorințe — *rubine*, ochii — *diamante negre*. Opoziția semantică la care participă termenii acestor metafore este între *fapt* sau *obiect* „firesc" (la nivelul baladei) și *fapt* sau *obiect* „nefiresc", vrăjitoresc sau susceptibil de folosiri vrăjitorești. Nu este, deci, lipsit de semnificație, pentru structura romantică a poemului, că dintre metaforele care participă la cele trei opoziții metaforice, pe care le scriem simplificat : apropiat / depărtat ; prezent / depășit și firesc / vrăjitoresc, cea mai mare frecvență o au metaforele care participă la ultima opoziție. Dacă metaforele excentric spațiale și temporale sînt concentrate în primele trei strofe, celelalte, adică cele „straniivrăjitorești", sînt răspîndite de-a lungul întregii balade.

Dar metaforele sînt, în general, puține la număr în baladă, datorită structurii ei epice (pe lîngă structura lirică). Ceea ce este însă remarcabil este că cele cîteva cîmpuri, pe care le-am detectat cu ajutorul metaforelor, își găsesc un punct de sprijin în însuși planul „real" al baladei, care se disociază, la analiză, și el după aceleași linii.

Între simbolurile poeziei nu este absentă cu totul linia simbolului cultural, dar ea fuzionează cu linia excentricului spațial și temporal. Linia romantică stranie este, în schimb, bine reprezentată în simbolurile baladei. În primul rînd, straniul spațial, sugerat de o întreagă strofă, a cincea, strofa ispitei evaziunii valpurgice, strofă în care rima obsesivă *afară* fixează clar ideea. Apoi, mai bine reprezentată, linia straniului temporal. Toate obiectele din cîrciumă sînt vechi. Cuvîntul *vechi* ne întîmpină, de altfel, din titlu. Cîrciuma este veche și întunecoasă, ciudata Veneră este și ea veche *(o iubisem rînd pe rînd,* are glasul unei *vechi toxicomane)*, refrenele *banale*, pe care le cîntă, sînt și ele demodate. Chiar *noul* tovarăș *chiar atunci venit* are *îmbrăcămintea demodată*. Descrierea îmbrăcămintii lui Mefisto reprezintă fuziunea între sugestia culturală și cea a trecutului : ansamblul vestimentar este simultan evocator al unui *Goethezeit*, dar și al enigmaticului trecut nu prea îndepărtat. În aceeași linie intră stiletul cu *încrustări arabe*, care se axează pe trei linii de sugestii — culturale, spațiale și vrăjitorești. În fine, despre faptul că timpul poetic este aici dirijat spre trecut vorbesc două lucruri : întîi natura deziluziei demonice („Răsplata nu e viitoare"), apoi însăși perspectiva narațiunii, clar îndreptată spre acel *révolu*, pe care trecerea vremii *(un veac?*

un ceas?) nu-l poate șterge. Iar elementul straniu vrăjitoresc este foarte bine reprezentat în planul simbolic. Cadrul — cîrciuma —, singurele personaje individualizate — fata și demonul —, în fine chiar subiectul baladei aparțin de el.

Unitatea baladei este astfel asigurată pe plan semantic prin izomorfismul planurilor metaforic și simbolic. Structurate pe aceleași linii, cele două planuri coincid și în proporția internă dintre diferitele linii.

V. Pentru înțelegerea *Baladei vechii spelunci* poate fi relevantă comparația tematică cu scena din cîrciuma lui Auerbach la Leipzig, din prima parte a tragediei *Faust* de Goethe.

Părțile comune celor două lucrări sînt lesne de observat : decorul este același, o cîrciumă. Acțiunea este similară : diavolul vine, mascat în vizitator neobișnuit, și înșală ceata vechilor băutori. Similară este și imprudența celor din cîrciumă :

Den Teufel spürt das Völkchen nie
Und wenn er sie beim Kragen hätte...
(versurile 2181 — 2)

deși presimțiri ciudate există în amîndouă cazurile, versul 29 la Philippide și replica lui Siebel, versul 2184, în *Faust*. În fine, asemănătoare este dispariția miraculoasă a diavolului, simultană cu decepția celor rămași în cîrciumă.

Dar dincolo de aceste asemănări de scenariu, între cele două lucrări se pot găsi deosebiri profunde, semnificative, al căror studiu aduce lumini noi în privința baladei examinate.

În primul rînd o profundă deosebire îi separă pe frecventatorii vechii spelunci de camarazii veseli de la Auerbach. Primii sînt adînc întristați, tăcuți, *suflete stinghere, ca niște emigranți trudiți ;* camarazii de la Auerbach sînt veseli, fără griji, gălăgioși, comunicativi. Personajele lui Goethe fac glume, cîntă cuplete politice, cei din balada lui Philippide au *gîndul ostenit.* Ceea ce îi interesează pe clienții lui Auerbach este societatea veselă, sărbătoarea de fiecare zi :

Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz
Wie junge Kätzen mit dem Schwanz...
(versurile 2122 — 64)

„Emigranții" din vechea speluncă au pornit în schimb spre o *Americă de vis*. La Auerbach domnește cea mai puțin nobilă bucurie a vieții; în vechea speluncă, cea mai puțin nobilă evaziune din ea.

Atmosfera din cele două cîrciumi este și ea foarte diferită. La Auerbach avem de-a face cu o pivniță sănătoasă, în care vocea basului răsună cu putere (versurile 2085—6). Vechea speluncă este dominată de culori întunecate *(negru, smoală)*, impregnată de amintirea unor clienți ca sculptorul *scăpătat* și *neguros*, asediată de *viforul de-afară*. Zgomotul dinăuntru nu este al cîntecelor vesele ale lui Frosch și Brander, ci a romanțelor cîntate cu glas *răgușit și blînd* de enigmatica servantă. Elementele erotice diferă și ele. Bețivii din Leipzig afectează o veselă indiferență pentru femei și cîntă cuplete vioaie împotriva lor și a dragostei. În realitate, însă, și Frosch și Siebel au iubit. Cei din vechea speluncă cunosc un tip de eros carnal și descompus.

Însuși diavolul se poartă cu totul altfel la Leipzig decît în vechea speluncă. Seninătatea mediocră a primilor bețivi permite lui Mefisto să facă cu ei o glumă ușoară. Mefisto îi folosește numai ca spectacol pentru Faust. În vechea speluncă, însă, păcatul deznădejdii și al visului îi face pe clienți să fie o marfă sigură pentru diavol, devin ei înșiși Fausti, lipsiți însă de calitate. Reacția lor față de diavol este o bănuitoare indiferență, la început. La Leipzig, diavolul este acostat de îndrăznești bețivi.

Natura înșelăciunii demonice este alta de fiecare dată. La Leipzig ea este eminamente joc, desfășurarea glumeață și gratuită a puterii lui Mefisto. În vechea speluncă, însă, diavolul exploatează deznădejdea cetei și cu ajutorul unei formule ambigue izbutește s-o facă să semneze pactul blestemat.

Iar deznodămîntul, deziluzie în ambele părți, este totuși diferit. Deziluzia bețivilor din Leipzig este ușor remediabilă, ea nu provoacă rancune prea mari și are ca efect păstrarea discreției asupra straniei întîmplări. În vechea speluncă, însă, decepția are efecte îngrozitoare, ceata care a sperat răsplata se alege doar cu blestemul inexorcisabil al dorințelor de neîmplinit.

Cele două scene sînt una la antipodul celeilalte : la Goethe scena este pusă sub semnul Nepăsării, la Philippide sub cel al Deznădejdii.

IV. Îmbinarea dintre narațiune și lirism e caracteristică și altor balade de Al. Philippide. În *Izgonirea lui Prometeu*, apărută în volumul *Aur sterp* (1922), narațiunea se rezumă la cîteva sugestii pe marginea legendei clasice. Prometeu, huiduit de oamenii cărora le-a adus focul, își rupe lanțurile și se aruncă, spre noi aventuri, în infinit. Formula stilistică este monologul dramatic, încărcat de exclamații, metafore dure, invocații, inspirații. Una din metafore prevestește o metaforă din *Balada vechii spelunci*: „E-atîta vreme de cînd ochiul meu / Și-a-nfipt adînc privirile în zare, / Că m-ar durea să mi le zmulg! și, greu, / S-ar povîrni, prelungi și orbitoare / Ca niște drugi de aur zvîcniți din ochiul meu" (cf. „Și lungi priviri scormonitoare / În piept ca niște suliți negre / Ne pătrundeau pe fiecare").

Ceasul greu (din volumul *Stînci fulgerate*, 1930) e un monolog dramatic, care descrie o „aventură interioară" în termenii unei succesiuni epice. Peisajul prin care trece naratorul e aproape alegoric: îndoielile lăuntrice ale personajului se mulează pe succesiunea de priveliști. Tot alegoric e peisajul din *Tainicul țel* (1943), numai că aici rafinamentul a crescut și construcțiile bizare ridicate de un „arhitect nebun", pe unde naratorul se plimbă, sînt parcă luate din gravurile lui Athanasius Kircher. Al. Philippide evoluează de la descrierea stărilor lăuntrice și de la evocarea atmosferei, la priveliștea alegorică, la răceala manieristă. În *Pe un papirus*, cea mai interesantă baladă, contrastul principal se conturează între calmul civilizat al naratorului și țara demonică unde, din întîmplare, ajunge. Stilul se supune, devine de o perfectă limpezime, luminat de rime rare, structurat în fraze echilibrate, în care eleganța pare să atingă, uneori, ironia. *Pe un papirus* atestă că Al. Philippide a depășit starea de neliniște demonică din *Balada vechii spelunci* și că periplul lui continuă prin locuri mai senine.

SUMAR

Prefață 5

POETICĂ GENERALĂ

Tudor Vianu : Observații asupra refrenului 10

Prof. Boris Cazacu : Limbă vorbită, limbă scrisă, stil oral..... 29

POETICĂ APLICATĂ

Folclor

Prof. Mihai Pop : Perspective în cercetarea poetică a folclorului..... 41

Liliana Ionescu : Paralelismul în lirica populară..... 48

Ligia Bîrgu-Georgescu : Contaminarea — un procedeu artistic de compoziție 69

Monica Brătulescu : Cîteva tipuri de metaforă în folclor..... 81

Pavel Ruxăndoiu : Aspectul metaforic al proverbelor 94

Radu Niculescu : Constante în structura cîntecului epico-liric din Transilvania, Crișana și Maramureș. *Cîntecul lui Vălean*..... 114

Scriitori români

Acad. Al. Rosetti și Ion Gheție : Limba și stilul poeziilor lui Mihai Eminescu..... 167

G. Tohăneanu : Convergența procedeelor artistice în poemul eminescian *Din valurile vremii*..... 205

Mihai Zamfir : Unele observații privind sintaxa poetică a lui Alecsandri 226

Mihaela Mancaș : Ritmul prozei lui Dimitrie Anghel. Analiză stilistică 234

Sanda Golopenția-Eretescu : Reliefarea motivului în poezia lui G. Bacovia. 251

Sorin Alexandrescu : Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argheziene 318

Valeriu Rusu : T. Arghezi : *Măria Nichifor*. Considerații stilistice.... 370

Alexandra Roceric-Alexandrescu : Repetiția — procedeu artistic în opera Magdei Isanos. 375

Constantin Eretescu : Elemente poetice în *Cartea Oltului* de Geo Bogza 395
Irina Bădescu : Zone stilistice în ciclul *Cîntice ţigăneşti* de M. R. Paraschivescu 413
Virgil Nemoianu : Analiza poeziei *Pe o scîndură cu actinii* de Mihai Beniuc 443
Toma Pavel : Desfăşurare epică şi lirism în *Balada vechii spelunci* de Al. Philippide 456

Redactor responsabil : AURELIA BATALI
Tehnoredactor : IDA MARCUS

Dat la cules 24.06.1965. Bun de tipar 19.02.1966. Apărut 1966. Tiraj 5180 ex. Broşate 4080 ex. Legate 1/1 1100 ex. Hîrtie tipar înalt tip B. de 63 g/m². Format 610×860/16. Coli ed. 28,86. Coli tipar 30,5. A. nr. 6883/1965. C. Z. pentru bibliotecile mari 8R. C. Z. pentru bibliotecile mici 8R—96.

Intreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918",
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, Bucureşti,
Republica Socialistă România
Comanda nr. 1086

1068 I.P. 13

Lei 14,50